



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El neorrealismo en España: tendencias realistas en el cine español

José Enrique Monterde Lozoya



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

EXCLUSIVO MESTEC

EL NEORREALISMO
EN ESPAÑA
TENDENCIAS REALISTAS EN
EL CINE ESPAÑOL

JOSE ENRIQUE MONTERDE LOZOYA

DIRECTOR : MIQUEL PORTER I MOIX

Miquel Porter i Moix

BARCELONA, JUNIO 1992



IV. PERIODIZACION DEL NEORREALISMO ESPAÑOL

Por lo dicho hasta aquí, parece fuera de toda duda que el cine español se vio de alguna manera afectado por la influencia neorrealista, más allá de la posibilidad real de un Neorrealismo español. Hemos analizado someramente las principales actitudes generadas en relación a ese hecho, desde la acogida entusiasta hasta el rechazo frontal, pasando en todo caso por la propuesta de absorción que significaba la españolización; ahora se trata de proponer una periodización de esa influencia que paralelamente se transformará en una definición de sus ámbitos de incidencia, del sentido que adquiere en el devenir de nuestra cinematografía.

Toda periodización resulta arriesgada en la medida en que se hace difícil acotar con medida precisión los límites del período, pero aquí no se trata tanto de subordinarse a la cronología como de esclarecer el sentido adquirido por una influencia neorrealista dada con un cierto grado de autoconciencia. Tal como antes anticipábamos, hemos considerado tres grandes bloques, coincidentes con otras tantas reacciones ante los modelos neorrealistas, aunque cronológicamente se solapen en repetidas ocasiones y las adscripciones no aparezcan siempre claras:

- 1) El Neorrealismo como moda
- 2) El Neorrealismo como modelo regeneracionista
- 3) El Neorrealismo como modelo a superar

En buena parte, esa periodización coincide con las que se han venido estableciendo para situar el conjunto de la trayectoria de la cinematografía durante el Franquismo. Por ejemplo con la propuesta por Domènec Font, más allá de la precariedad y simplicidad de algunas de las caracterizaciones que la acompañan:

- *1) Período de la primera acumulación de capital (1939-1953). Predominio de la oligarquía / cine de géneros.
- 2) Período de la estabilización y apertura al capital extranjero (1953-1962). Crisis de hegemonía y colisiones en el aparato político / paraguas ideológico del cine de la época.
- 3) Período de desarrollo y segunda acumulación de capital (1962-1969). Auge del capital financiero / cine burgués para la burguesía ilustrada y la Administración.
- 4) Período de la desintegración. Colisiones (1970-1975). Inflexiones y alternancias en el Aparato Ideológico de Estado-cine.

Básicamente, los tres primeros periodos coincidirían parcialmente con los tres bloques de nuestra propuesta. Es decir, nuestro primer bloque correspondería a las postrimerías del segmento autárquico (1950-1953) y el tercero recogería la fase comprendida por el llamado "nuevo cine español", agotado antes del 1969 señalado por Font (1962-1967). En el caso del segundo período, coincidiría casi por completo con nuestro segundo bloque. Así, sin ánimo de cerrar excesivamente los límites cronológicos, nuestra propuesta se articula básicamente en torno a una -pequeña- parte de la producción hispana de los años cincuenta, con importantes antecedentes y consecuentes en los dos periodos limítrofes, que será la que lógicamente reclamará en mayor medida nuestra atención.

Si bien el desarrollo del Neorrealismo "como moda" se verá ilustrado por algunos films de cineastas nacidos profesionalmente durante las décadas de los treinta y cuarenta, no deberíamos entender que las adscripciones sean estrictamente generacionales. Muchos serán los debutantes de los cincuenta que si alguna aproximación más o menos de refflón tienen al Neorrealismo no lo será con un grado de convencimiento mayor que el acogerse a una moda que, aunque ya languideciente, no deja de haber impregnado a la cinematografía mundial de la época. Y tampoco el hecho de que todos los integrantes del tercer grupo hagan de su carácter debutante un valor de cambio importante -como corresponde a una opción "nuevo cine"- puede significar incluir sin más en esa nómina a cualquier nuevo director surgido en los primeros años sesenta.

Sí asumimos, con matices, la propuesta de periodización de Font, muy parecida por otra parte a todas las demás elaboradas hasta la fecha, es porque también nos permite establecer puentes con ámbitos extracinematográficos que puedan jalonar el período de nuestro interés. A estas alturas parece claro que entre 1951 y 1953 se produce una inflexión en la España del franquismo, entre las primeras huelgas y los reconocimientos internacionales (tratado con los EREU, Concordato, entrada en las Naciones Unidas, etc.), que significan tanto el comienzo de la reconstrucción del movimiento obrero y político como la consolidación externa del Régimen, coartados en el terreno cinematográfico por el primer fracaso de García Escudero al frente de la cinematografía nacional. En cuanto al enclave de 1962, desde el punto de vista político lo podemos asociar al cambio ministerial que conducirá a Fraga Iribarne al gobierno como ministro de Información y Turismo, dentro de la línea de renovación iniciada ya con los planes de estabilización de finales de los cincuenta, el acceso de la tecnocracia opusdeísta a los órganos de poder económico más influyentes, la gran oleada emigrante interior y exterior y la llegada del turismo de masas, que significarán la definitiva apertura social del país a los modos foráneos, todo lo cual cinematográficamente coincide con el inicio del segundo período García Escudero, esto es, con el lanzamiento más o menos controlado desde el poder del Nuevo Cine Español.

Todo eso es bien sabido y no entraremos en más caracterizaciones generales que difícilmente irían más allá del mero tópico; será preferible referirse a esos aspectos contextuales socio-políticos en relación a cuestiones concretas, antes que limitarse a una mera repetición de lo que cualquier manual actual de historia reciente de España suele proponer. Queda, pues, descartada cualquier tentación de proceder a un resumen de contextualización histórica de los hechos fílmicos que nos interesan; damos por supuesto, así, el conocimiento necesario de la reciente historia española...

V. EL NEORREALISMO COMO MODA

Como ya quedó indicado en el análisis desde la perspectiva crítica, la llegada del Neorrealismo cinematográfico italiano a España hay que situarla en los momentos finales de la década de los cuarenta, de tal forma que su posible repercusión sobre nuestra producción fílmica difícilmente puede situarse antes de la encrucijada entre décadas, alrededor de 1950. En esos momentos, como también vimos, el Neorrealismo estaba en boca de todos, tal como las abundantes declaraciones de los directores españoles a los medios periodísticos del momento revelaban. Interesarse o ser permeable al influjo neorrealista no significaba realmente una adscripción o una elección profunda, sino que como mucho denotaba una disposición a mostrarse en sintonía con la actualidad cinematográfica mundial. De esa forma, el Neorrealismo todavía no se prefiguraba como un modelo; no pasaba de ser, todo lo más, una moda.

La superficialidad y evanescencia de la impregnación neorrealista de estas primeras obras hace difícil establecer una nómina concreta de films que la puedan ilustrar. Más cerca de la fórmula que del ideario, el Neorrealismo de esos films adquiere una caracterización puramente formalista, basado casi exclusivamente en el rodaje en exteriores naturales y en un voluntario contraste con otras formas de hacer cine predominantes en la producción española de la época, pero no con los sustentos ideológicos y morales que prácticamente amparaban al conjunto de aquella producción. Desde luego no existía la menor intención de constituir ningún grupo o tendencia con algún grado de articulación, sino que todo lo más cada realizador demostraba su capacidad de adaptación y su versatilidad hacia la nueva fórmula que se suponía triunfaba por doquier. Frivolizando, podríamos decir que casi cada cineasta de algún prestigio (Sáenz de Heredia, Gil, Neville, Vajda, Román, del Amo, Mur Oti, Iquino, etc.) iba a realizar alguna muestra de eso que podríamos considerar su personal versión del Neorrealismo; y algunos jóvenes prometedores no dejarían de utilizar esa vía para intentar demostrar una competencia que les permitiese satisfacer su ambición, que no era otra que suceder a sus mayores en la continuidad del mediocre aparato cinematográfico del franquismo (Rovira Beleta, Lazaga, Forqué, Mariscal, Comas, S. tó, etc.).

Tampoco aquí vamos a entrar en la dinámica de establecer las relativas adscripciones a la moda neorrealista desde una afirmación esencialista. Como ya dijimos, no existe una definición cerrada del Neorrealismo, de tal forma que no se trata de comparar ciertos films españoles con un supuesto modelo neorrealista ideal; no se trata, pues, de expender certificados de Neorrealismo "auténtico", si más no para no caer en el bochorno de quedarnos sin poder extender siquiera uno con pleno convencimiento. Repetimos que todo es más difuso; en ese primer momento no sólo no se podía hacer Neorrealismo en España, sino que posiblemente quienes en aquel momento podían hacer cine tampoco tenían un especial interés por decantarse hacia esa tendencia.

Sin embargo, sí que hemos definido una cierta "razón estilística" del Neorrealismo, fundamentada en tres aspectos de raíz estética: la contigüidad, la implicación y la negatividad. Ella nos induce a una distribución esquemática pero no trivial, según la cual nuestras tres fases de influencia neorrealista corresponderían al predominio de cada uno de esos tres aspectos: el Neorrealismo como moda se cimentaría en la creencia de que toda esencia neorrealista radicaba en la contigüidad, identificada además de una forma muy simple con el despliegue de la acción en escenarios naturales; el Neorrealismo como modelo regeneracionista tenía, obviamente, una voluntad implicadora en la medida en que las circunstancias lo pudieran tolerar; finalmente, parecería que la idea de superar el Neorrealismo como necesidad inevitable en la perspectiva de los Nuevos Cines pasaba por una fase antitética que respondería, paradójicamente, al carácter negativo del Neorrealismo, tal como en el primer capítulo habíamos definido tal negatividad.

Para clarificar posiciones, será necesario rellenar los respectivos apartados con títulos de films concretos y, en alguna medida, con sus correspondientes responsables. Al respecto hay alguna que otra advertencia que hacer: no debemos confundir la autoconciencia neorrealista de la época con las conclusiones de los análisis que podamos desarrollar desde nuestra perspectiva actual; ambos aspectos nos parecen esenciales, puesto que si sólo desde nuestra interpretación global del Neorrealismo nos es posible acceder a sus consecuencias hispanas y por tanto las conclusiones analíticas fruto de nuestra revisión de los films deben fundamentar una evaluación de la real influencia

experimentada en nuestra cinematografía, no es menos importante desde los objetivos de esta tesis el situar y comprender la conciencia de esa influencia en su momento, puesto que en ella se está desarrollando una de las formas de recepción del Neorrealismo italiano.

Consecuencia de esa dualidad va a ser nuestra actitud, que por una lado registrará los diversos momentos evaluativos de la influencia neorrealista, a través de su reflejo escrito, y por otro una reflexión a partir de los propios textos fílmicos, en un intento de sistematizar analíticamente los modos de tal influencia. Por supuesto existirán conflictos entre ambas visiones: la mayor parte de motivos por los cuales ciertos films han recibido la etiqueta de neorrealistas -bien por sus autores, bien por los cronistas- chocarán con los resultados de un análisis pausado y distanciado. O cuando menos, éste último clarificará que una serie de films españoles se ofrecieron con unos matices distintivos respecto al grueso de la producción, que muy posiblemente no se correspondiesen con una clara adscripción neorrealista pero que de alguna forma sí podrían adscribirse en ciertas corrientes culturales que en diversas formas se aproximaban al Realismo.

¿De qué películas estamos hablando? Distinguiremos tres momentos dentro de este período: una muy limitada fase arcaica anterior a 1950, que algunos han querido entender como un precedente inmediato de la irrupción española del Neorrealismo en su fase plena. Esa segunda fase, la plenitud, sería la que coincidiría de lleno con el Neorrealismo "como moda" y que ya habíamos situado entre 1950 y 1953. Finalmente, cabría considerar un lento languidecer de este segmento de producción, donde junto a algunas obras retardatarias (sobre todo comparadas con las resultantes de la promoción regeneracionista), asistiríamos a un corrimiento hacia otras fórmulas italianas postneorrealistas que iban a alcanzar sensible predicamento entre nuestros productores y que también aquí significarían una progresiva y acelerada disolución de los elementos neorrealistas, con la salvedad de que aquí habían arraigado con mucha menor intensidad.

En el momento de proponer títulos, debemos volver a recordar que seguimos sin voluntad de la más remota exhaustividad. No se trata, ni se ha tratado, de revisar la totalidad del cine español producido en esos años en busca de un mínimo rastro neorrealista. Por una parte esa opción es

impertinente desde nuestra concepción del Neorrealismo, que ya en su origen italiano se nos ofrece como múltiple, diverso, contradictorio y polifacético; además, la propia interpretación del Neorrealismo, aún no pretendiéndose exclusivista, no deja de imposibilitar el entender que pueda haber un plano, un personaje o una situación "neorrealista", salvo en la medida en que se integran en un proyecto mucho más global dentro del film. Ese rastreo aparentemente filológico -pero en el fondo más próximo al coleccionismo que no a otra cosa- podría llevarnos a encontrar algún rastro neorrealista en un film folclórico o de cualquier otro tipo, lo cual significaría un absurdo completo, puesto que correspondería a una visión del todo superficial de lo que es el Neorrealismo. Tomándonos en serio una opción rastreadora semejante, como mucho deberíamos asumir la posibilidad de una política de "citas", pero de una pleitud neorrealista.

Siendo así, hemos partido de aquellos films que en algún momento se vieron relacionados desde la crítica o la historiografía -e incluso la publicidad- con las posturas neorrealistas, sin olvidar en ningún caso el poner en cuarentena esas adscripciones, sino para abordarlas desde posiciones críticas que precisamente permitan desbordar el tópico. No nos interesa tanto la originalidad de descubrir -o inventar- la filiación neorrealista de algunos films ignotos, como asentar el significado y los límites de las filiaciones propuestas hasta la fecha. Todo ello sin olvidar que una cierta experiencia en el cine español puede ayudar a cribar los ejemplos a aducir, que los límites en la posibilidad de revisarlo todo son reales (además del peligro de superficialidad de la pretensión de abarcarlo todo) y que algunos deseos de revisar ciertos films se han visto frustrados por diversos motivos (un ejemplo: de Historia de una escalera, de Iquino sobre la pieza de Buero Vallejo, no parece que hay copia visible) que sería prolijo desmenuzar.

También hay que advertir sobre otro extremo derivado del hecho de que una parte considerable -la más sólida- de la crítica de los cincuenta y sesenta se alinee al lado de las opciones regeneracionistas, que hicieran del Neorrealismo su desideratum mítico (empezando por gente tan poco "izquierdista" como el propio García Escudero). Nos referimos a la diferencia entre concebir la calificación de "neorrealista" como meramente descriptiva o como valorativa. Es decir, entender que "ser" neorrealista significa una distinción cualitativa frente al resto del cine producido o simplemente entender que ser neorrealista

es la consecuencia de corresponder a ciertos elementos formales, temáticos, topográficos, ideológicos, éticos, etc. que hemos intentado conciliar en la perspectiva de la redicha "razón estilística", pero que en sí misma no significan una categoría axiológica. Eso implica que cuando asumamos que un film es neorrealista no estamos diciendo que pertenece a un grupo selecto de la producción cinematográfica, sino simplemente a un conjunto de films que hemos intentado sistematizar desde una razón determinada estéticamente, pero sin perder de vista otros aspectos que resultan determinantes para la definición de esa misma "razón". En último término, no tenemos duda de que podría haber perfectamente un film neorrealista que pudiéramos juzgar malo; y otra cosa es que un film que pretenda ser neorrealista no consideremos que lo logre, que sea malamente un film neorrealista.

La fase inmediatamente pre-neorrealista antes indicada vendría definida por un puñado de títulos nada homogéneos y que muy dudosamente responden a esa supuesta adscripción: Nada (1947), de Edgar Neville, Mariona Rebull (1947) y Las aguas bajan negras (1948), de José Luis Sáenz de Heredia, La calle sin sol (1948), de Rafael Gil, Un hombre va por el camino (1949), de Mur Oti, La familia Vila (1949), de Ignacio Iquino, y tal vez Pacto de silencio (1949), de Antonio Román.

Estrenada en Madrid con dos años de retraso (no así en Barcelona, donde se presentó en noviembre de 1947), Nada venía precedida por la fama de su referente novelístico, una auténtica revelación de la mano de Carmen Laforet, que ya en el año de su publicación, 1945, había agotado tres ediciones (mayo, septiembre y noviembre), a las que se añadieron otras dos en 1946. De su significación nos hablan algunos historiadores literarios:

"...por manifestar el descontento de una generación, por desahogar el ansia independentista de la mujer española, debe considerarse novela testimonial importante; por sus intuiciones, su exaltación y su buena prosa, figura justamente entre los hallazgos narrativos de la postguerra." (Iglesias Laguna, III, 1969, p.265)

"Nada contenía ya algunas de las características que formarían parte de la nueva novela. Por ejemplo, la inclusión de los hechos y los personajes dentro de un tiempo y un espacio precisos y actuales, como ocurre al situarlos en la Barcelona de la inmediata postguerra, traspasando así la barrera o tabú aceptado tácitamente y que impedía a los autores abordar la realidad circundante, presente, sin deformarla con determinismos y convenciones previas." (Corrales Egea, III, 1971, p.39)

"El ambiente histórico en el que hizo irrupción justifica la sensación de escándalo que produjo la novela y a la vez explica la falsa impresión de libro muy crítico que entonces causó, desmentida ya desde nuestra perspectiva histórica (...) Carmen Laforet hablaba -y esto por una de las primeras veces desde 1939- de una realidad ausente en la temática literaria de la época, realidad llena de miseria y tristeza y lo hacía con tintas notoriamente fuertes -...- que permitían adscribirla al fácil marbete de tremendismo." (Sanz Villanueva, III, 1980, p.282/283)

De alguna forma, esas connotaciones innovadoras pretendieron trasladarse a su adaptación fílmica, pero sin mayor éxito. La ruptura que significaba la obra de Laforet se apoyaba en su mera existencia "distinta" de la mayor parte de la producción novelística del momento, sin olvidar el valor añadido de que esa mórbida transposición de un universo cerrado llegase de la mano de una escritora muy joven. Por otra parte, ni siquiera se puede afirmar que fuese una obra de tono realista, como para sentar un antecedente estricto de esa corriente:

"...la impresión inicial, espontánea, al adentrarnos en las novelas de Carmen Laforet (sobre todo en las dos primeras) no es la de ponernos directamente en contacto con "la vida", sino la de "encerrarnos" en un ambiente enrarecido y asfixiante." (Nora, III, 1970, p.104)

"...la imposibilidad de considerarla como obra verdaderamente "realista" y "objetiva" según las premisas y condiciones establecidas por el realismo objetivo (...) Tampoco se trata de una novela preocupada o comprometida frente al acontecimiento y circunstancias, de los que pretende testimoniar desvelando la conciencia del lector..." (Corrales Egea, III, 1971, p.41)

"Los personajes de la obra no parecen expresamente determinados por nada, son personajes de excepción, raros también: sus problemas no son problemas reales, sino excepcionales, fuera de la realidad española de la postguerra." (Ferrerías, III, 1970, p.20)

"Como personaje testimonial -aspecto en que se ha querido ver su mérito más alto-, su protagonista tiene más de histórica que de histórica." (E. Escapa, en: RESEÑA, Equipo, III, 1977, p.21)

"...de ahí, también, la falsa novedad de Nada, que como agudamente ha mostrado Joan-Lluís Marfany bajo su apariencia, tan llamativa entonces, de cotidianidad - simplemente porque se situaba en un medio con referentes reales, no en el escenario vacío de la impostura fascistizante- basaba su complicidad sentimental con el espectador en un patrón degradado de novela gótica, al modo de Rebeca o Cumbres borrascosas en versión popular." (P. Gimferrer, en: AAVV, III, 1977, p.119)

desde la que fundamentar una relación con el film del tipo que se podría establecer entre los antecedentes literarios del Neorrealismo y su floración cinematográfica. Tal vez el interés por la adaptación estrimaba más en la ambigua y morbosa popularidad alcanzada por la novela, a la que la catolicísima revista SIPE se refería en estos términos:

"Nada retrata un ambiente sombrío, morboso, en el que la anormalidad ha conquistado categoría de cosa corriente y en el que las situaciones amorales y aún inmorales están al alcance de las más simple consideración..." (SIPE, nº 177, 31-X-1945)

mientras que en la revista Bibliografía Hispánica se calificaba así la obra de Laforet:

"No es su novela revelación de «superavit» de personalidad; su estética es la estética de lo feo, que hoy está de moda; rinde casi exclusivo culto a lo torvo, a lo hosco, a las complicaciones zoológicas de la vida humana; demuestra una sensibilidad refractaria a las zonas elevadas del espíritu y a los valores

bellos y heroicos de la Naturaleza. Todo lo que está en boga, desgraciadamente. La ofensiva contra la cultura occidental hace actualmente parapeto de la literatura. Arrastra a muchos escritores una consigna inconsciente y difusa de abatir toda la construcción conceptual y estética reada por la civilización cristiana. En la novela, sobre todo, triunfan ya los asiáticos. De ellos es Carmen Laforet." ("Nada", Bibliografía Hispánica nº 12, XII-1945)

que no en cualquier otro motivo. Sin embargo, el film fue un rotundo fracaso comercial, pese a la considerable reducción de metraje experimentada (de 110 a 80 minutos según el Anuario de 1951), no permaneciendo más que una semana en cartel en Madrid y diez días en Barcelona.

El lapsus que significa trasladar al film algunas de las características de la novela se ha mantenido a lo largo del tiempo, tal como indica la exagerada apología que realizara Angel Fernández Santos con la ocasión de una emisión televisiva, tal vez al socaire de la revalorización global de la filmografía de Neville experimentada en los últimos años:

"Nada trajo a la España oscura otro aire, otra condición, casi otro lenguaje, que presagiaba el vuelco que en los años cincuenta iba a dar la súbita aparición de una nueva generación de cineastas." ("Nada", El País 11-II-1985)

o la calificación de realista otorgada por Francisco Marinero en la misma fecha:

"Realista con un toque de romanticismo, Nada es un retrato sentimental, una evocación, con ingredientes de intriga sólo posible a través de la creación de una "atmósfera" densa." ("Nada", Diario 16 11-II-1985)

muy lejanas de las duras críticas recibidas en el momento de su estreno, por las deficiencias del guión:

"Lo mejor de esta película española, presentada en Madrid con algún retraso, es el argumento, basado en la novela de Carmen Laforet. Lo peor, es la adaptación que de este argumento ha hecho Conchita Montes, que además

asume el papel de Andrea, la protagonista de este sombrío relato...Desgraciadamente para el cine español se ha frustrado un buen argumento." (Gómez Tello, "Nada", Primer Plano nº 453, VI-1949)

o de la ambientación, que hacía decir en Fotogramas que "Neville conoce Barcelona como puede conocer Tomkin..." (Fotogramas nº 25, XI-1947). Y recordemos que en su momento, Méndez Leite la dejaría mal -rara excepción- en su inefable historia del cine español:

"La realización de Neville se hace monótona. No consigue superar los escollos de la obra." (Méndez Leite, II-1, 1965, p.35)

Tampoco la segunda película producida en 1947 citada como antecedente del realismo posterior va más allá de las ilusiones de sus partidarios. Mariona Rebull procedía de otra novela reciente (1944), aunque de un tipo muy diferente al de Nada, puesto que Ignacio Agustí se había atenido a las pautas de la saga novelística más clásica y abocada además a un tema histórico. Bien acogida en su momento por crítica y público, no tenía ninguna voluntad rupturista:

"...ni por su técnica, ni por su asunto, ni por los problemas planteados se los podría incluir entre las obras cronológicamente contemporáneas, de la «nueva promoción»." (Corrales Egea, III, 1971, p.110)

aunque no dejan de ser curiosas las reflexiones que ha provocado, como cuando Eugenio de Nora manifiesta que se trata de:

"...una especie de «novela social» al revés (es decir, enfocada desde el punto de vista patronal" (Nora, III, 1970, p.93)

en el marco de un defensa a ultranza de la obra:

"...la primera novela inequívocamente «realista», al primer relato de corte «clásico», equilibrado y macizamente construido, de la literatura de postguerra (...) No puede dejar de sorprender que un autor de ideas tan coherente y «explícitamente conservadoras» ofrezca, en la galería de sus personajes y en la evolución anímica de cada uno de ellos, una lección tan

desolada y acerba de lo que la promoción y censo social significan y conllevan, en el fondo." (Mora, III, 1970, p.87/88)

que sin embargo choca frontalmente con otras opiniones, como aquellas para las que la obra de Agustí significó:

"...el renacimiento de la novela típicamente burguesa. En ella, a través de una prosa decimonónica y tediosa se nos presenta un fresco interesadamente parcial de la Barcelona de comienzos de siglo, con una visión insultantemente partidista e injusta de los conflictos sociales." (E. Escapa, en: RESEÑA, Equipo, III, 1977, p.21)

"...la retirada estratégica al anacronismo (...) -de un doble anacronismo: la visión del mundo evocada, el concepto de novela empleado-;..." (P. Gimferrer, en: AAVV, III, 1977, p.37)

¿Qué puede interesar, desde una perspectiva realista, de la versión fílmica dirigida por un cineasta ideológicamente tan caracterizado como Sáenz de Heredia? Algunos hablaron del "realismo histórico" del film:

"La pintura de la Cataluña industrial de principios de siglo es tan vigorosa que casi prevalece sobre la trama,..." (García Escudero, II-1, 1958, p.271)

que por ejemplo dio lugar a anécdotas como la relatada por SIPE cuando la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona no autorizó el uso para el rodaje de la bomba exhibida por el Museo de Historia de la Ciudad y que justificaba de esta manera:

"...no ha dado autorización, ni la dará, para que pueda ser utilizado aquel artefacto a fin de contribuir, directa, ni indirectamente a la realización de un espectáculo marboso que repugna la conciencia ciudadana." (SIPE nº 212, X-1946)

mientras que otros centraban su atención en los elementos sociales del film:

"Culto a su fábrica, que lo es todo en su vida, y en la que pone lo mejor de su cariño, de sus afanes. Culto de sus obreros, a los que mimó como elementos integrantes de una gran familia que le legara una generación anterior y como piezas fundamentales del principal fin de su vida. El obrero no es una máquina, aunque viva junto a ella...El obrero se siente en la fábrica como en su casa, ligado al telar por ejecutoria de simpatía y atracción, como algo suyo, y no por tediosa o insípida obligación. Y cuando la ola de criminalidad y terrorismo mancha con su baba roja las naves de la fábrica, siempre hay un trabajador, el más antiguo, el que más podía odiar al patrón, porque por su más larga convivencia más ha notado lo diferente de su comodidad en la vida, siempre hay un obrero que dé su vida por «el amo»." (Monterrey, "Mariona Rebull", La Hora nº 47, 1-V-1947, p.2)

que evidentemente iban a ser vistos de manera muy distinta años después:

"...presenta unos atentados y una huelga, porque así es necesario a la historia del adulterio de la joven burguesa catalana. El film presenta una visión paternalista-empresarial y los acontecimientos sociales de la época están en función ambiental meramente histórica. Se nos muestra «la bomba del Liceo», que castiga el adulterio, pero no hay la más ligera referencia de los hechos que condujeron a este estallido de violencia. Es una bomba que más bien parece bíblica que social." (A.García Seguí, "El cine social en España", Nuestro Cine nº 3, IX-1961, p.24)

Así pues, una superficial idea del "realismo histórico", que en verdad caería más del lado de un caligrafismo flojo, y una mixtificadora concepción del cine social, fundamentada en el mero hecho de mostrar fábricas, obreros, huelgas y atentados, justificarían -junto al adulterio- las osadías de un film cuya supuesta crudeza iba a sustentar el falso carácter de antecedente de posturas realistas.

Unas posturas realistas que nunca estuvieron entre las intenciones de Sáenz de Heredia, tal como se acabará de revelar al año siguiente, 1948, con la realización de Las aguas bajas negras, en este caso a partir de la novela decimonónica de Palacio Valdés, autor que había permitido dos grandes éxitos del cine literario español, La hermana San Sulpicio (F.Rey, 1934) y La fía (R.Gil, 1947). Sin embargo, al hecho de que volviesen a aparecer trabajadores en la pantalla -aquí mineros- y de que se abordase, en clave idílico-reaccionaria-folletinesca, el conflicto, había que añadir otro punto fundamental para la aureola de distinción del film: sus escenarios naturales.

Sin duda, el nombre del director imponía respeto a los críticos, de tal manera el cronista de La Hora al tiempo que señalaba "No es una gran película" o que:

"se debió recalcar más el problema social que es eje de la película (...) Lástima que no haya sido esa película española que todos esperábamos, por no seguir un camino más dramático que el que ha seguido." ("Cine español otra vez", La Hora nº 2, 12-XI-1948, p.15)

no podía dejar de indicar que Sáenz de Heredia "es, hoy por hoy, nuestro mejor director". Opinión curiosamente compartida por el Juan Francisco de Lasa de entonces, para quien el cineasta:

"sigue manteniéndose a la cabeza de los directores españoles por sus indiscutibles méritos"

y para quien a pesar de algunos reparos sobre el melodramatismo del prólogo y desenlace, reconocía con entusiasmo que:

"...el ambiente asturiano se halla magistralmente pintado; hay secuencias, como las de la mina y las del prólogo tomadas por separado, que poseen elevada calidad plástica; todo el film respira inteligencia y apasionamiento..." (J.F.Lasa, L.a.b.n. , Liceo nº 47, V-1949)

Fue subrayado el hecho de que se rodase parte del film en la propia Asturias, con base en Gijón, lo cual correspondía, según Sáenz Guerrero en su crítica al "recio y bien entendido sentimiento del paisaje" (La Vanguardia 16-VI-1949), pese a que

hoy día predominan con mucho los decorados de los estudios CEA de Madrid donde se rodó el resto del film. Y también Sebastián Gasch nos hablaba de la "constante sensación de verismo" del film, a pesar de que líneas antes e había quejado de que tras un comienzo prometedor, luego el film:

"...deriva, y hace que la vida de sus personajes discorra por cauces de melodramático folletín: los caracteres se dislocan, las reacciones se desnaturalizan en un clima mitad folletinesco y mitad policíaco." (S.Gasch, L.a.b.n. Destino nº 620, 25-VI-1949)

No obstante, tal vez la mayor novedad que introducía el film fuese la presencia de un conflicto social, entre campesinos y mineros (como si todos los primeros fuesen propietarios de sus tierras y los segundos dueños de sus minas), revestido bajo el manto del enfrentamiento entre la concepción bucólica de la vida y la perniciosa idea del progreso, que se deduce del film no cabe más remedio que aceptar, aún con todas las prevenciones correspondientes, como muy bien se encarga de señalar el escritor-testigo -remitiendo al propio Palacio Valdés- en sus palabras finales al cura, en un personaje que anticipa a alguno del Bardem... Sobre ese discurso en contra de la modernidad -o como mínimo previniendo sobre ella- habrá que volver, puesto que films aparentemente más "neorrealistas" como El último caballo o Segundo López, aventurero urbano lo retomarán en una línea muy parecida, siendo uno de los límites netos de su profundidad neorrealista.

Pese a todo eso, recientemente Jesús G.Requena ha reivindicado Las aguas bajan negras al insertarla en la tradición del cine rural español:

"Pero antes de abordar este nuevo período, es necesario anotar una notable excepción: la realización en 1948 de Las aguas bajan negras de J.L.Sáenz de Heredia: film de temática histórico-social, que procede de la novela de Armando Palacio Valdés La aldea perdida y que aborda los conflictos generados en la sociedad rural asturiana por el comienzo de las explotaciones mineras.

En un período en que el cine histórico era en exclusiva cine acartonado y retórico de grandes personajes, Las aguas... destaca de manera sorprendente al mostrar un proceso histórico en términos de conflicto entre grupos sociales. El relato es -como sucede a menudo, por lo demás con los de Palacio Valdés- riguroso en su primera mitad, describiendo con precisión y acritud los términos de un conflicto que a la vez que lleva al campo los procesos industriales de la ciudad, lo erosiona de forma violenta (los campesinos acusan a los mineros de «poner la tierra patas arriba»). Sin embargo, la segunda parte del film optará -en el característico registro fascista de la época- por sellar la reconciliación de los grupos sociales enfrentados. El párroco -el eterno mediador de los conflictos en el cine rural- dirá las palabras definitivas...» (González Requena, en Llinás-Viota, II-1, 1988, p.22)

Se necesita entusiasmo revisionista para suponer que el acartonamiento y la retórica permanecen ausentes en el film de Sáenz de Heredia, para suponer que los grupos en conflicto -siempre personalizados a través de personajes tópicos- puedan quedar caracterizados correctamente como "grupos sociales" o para hablar de "rigurosidad", "precisión" o "acritud" en relación a esa enésima versión del enfrentamiento entre vida idílica campesina y progreso industrial al servicio del desarrollo urbano (no se puede hablar, bajo ningún concepto, que la extracción minera -ejemplo donde los haya del sector primario de la economía- sea un ejemplo de "proceso industrial de la ciudad", esto es, de la opción transformadora del sector secundario) que conecta perfectamente con una de las esencias ideológicas más característica del franquismo. Es decir, el registro "fascista" del film (aunque sería mejor hablar de "franquista") no se limita a la segunda parte de la película, sino que la baña en su totalidad. Claro que el propio Requena se ve obligado a moderar sus entusiasmos cuando señala que:

"...los mejores momentos del film -está presente la fuerza narradora de Sáenz de Heredia- quedan un tanto desmejorados por un cierto abigarramiento: presencia periódica de coros y danzas, un prólogo romántico con oficiales carlistas y damas de alcurnia embarazadas y, finalmente, y ésta es ya una cuestión que afecta a la

estructura misma del relato, una recargada trama en clave de drama rural (pero que tiene su origen en el prólogo romántico) que se desarrolla en paralelo a la trama del drama social sin conseguir en ningún momento articularse orgánicamente con ella. De ahí quizás el desafortunado desenlace, cuyo desmelenamiento operístico correspondería mejor a los usos de Orduña que al habitual comedimiento dramático de Sáenz de Heredia." (Glez.Requena, *ibid.*, p.22)

Y si dudamos sobre la intencionalidad del film, baste recordar como fue recogida por la prensa de la época:

"...una tesis, una idea que vivifica el film...en este caso es el eterno interrogante de ese llamado progreso, de si la civilización material puede ser para los pueblos pacíficos y patriarcales, dichosos con su herencia de rusticidad y de afanes limpios, sencilla de venturas o fragua de discordias y torpes apetitos." (Comentador, L.a.b.n., Noticiero Universal 15-VI-1949)

"La aldea sencilla, idílica, pura, se ha mancillado con las costumbres, con las pasiones y los vicios que a ella han traído estas gentes que, al señefío de las riquezas de la mina, vinieron de fuera...Es el progreso, que arrolla cuanto le cierra el paso."

que incluso llegó a sentirse insatisfecha con el rebajamiento del tono elegíaco:

"...se ha disminuído mucho la elegía original, concediendo más importancia a la anécdota que a la entraña del asunto, con la pretensión, sin duda, de asegurar la comercialidad del film por medio de un folletín policíaco." (A.Barbero, L.a.b.n., Cámara nº 141, 15-XI-1948, p.6)

y que no siempre se alineó en favor del bando campesino:

"...no es el romance de la aldea perdida. Es el romance de la aldea ganada. De la aldea atravesada, ganada y engrandecida por el oro negro de la mina." (V.Vigil-Escalera, L.a.b.n., Primer Plano nº 418, X-1948)

Antes del revisionismo requeñiano, sin embargo, las cosas parecían claras respecto a la película:

"...es una reacción contra la industrialización de Asturias, partiendo nada menos que de la siguiente frase: «Et in Arcadia ego». Comparar el campo español con Arcadia no puede ser tomado como un punto de vista social; es una tontería." (A.García Seguí, "El cine social en España I", Nuestra Cine nº 3, IX-1961, p.24)

tal como repetiría Doménech Font -de forma demasiado textual, como en otras ocasiones- en su Historia del cine franquista:

"Es el lloriqueo de Sáenz de Heredia contra la industrialización del Norte que supone el fin de una apacible vida campesina en Las aguas... -el film se inicia con la frase de recio abolengo «Et in Arcadia ego»-..." (Font, II-1, 1976, p.126)

Contemplado el film y revisadas las opiniones por él suscitadas, parece claro que más allá de la presencia de obreros, de la mediatizada puesta en escena de un falso conflicto o de algún que otro paisaje natural -por otra parte tampoco insólito en el cine español del momento-, escaso es el balance de Las aguas bajas negras como para seguir ostentando la condición de "precedente" del cine realista español de la encrucijada de esas dos décadas. Sin negar alguna ocasional elegancia en la puesta en escena, pero también sin olvidar que al hablar de Sáenz de Heredia -como de Gil y Orduña- estamos hablando de la cúspide autoral (y por tanto de condiciones de producción) del cine nacional del momento, la película no puede remontar ni los lastres de una menos que mediocre obra literaria de segunda fila en la producción de un novelista de tercera, ni los fatiguillos de un sistema de producción viciado por esa mala literatura (véanse los diálogos oscilantes entre una retórica impropia de los personajes y un casticismo forzado en relación a unos intérpretes muchas veces increíbles) y por unas costumbres -vicios- formales que se desparraman por una afectada fotografía capaz de homologar las escenas de exteriores con cualquier toma hecha en los estudios. En todo caso, la realidad tal vez sea que la máxima luminaria del cine oficial franquista del momento -con algunos indudables méritos para serlo, por otra parte- no podía verse marginada desde la reconstrucción historiográfica de la etapa realista que se estaba incubando.

Parte de este último comentario tal vez sería aplicable al caso de otra gran figura del cine español del momento: Rafael Gil. También a él se le asigna un papel en estos tiempos antecedentes del despliegue del realismo cinematográfico español, aunque el film que se lo otorga presenta más elementos de interés y a la postre resulta más adecuado a nuestro discurso que los hasta aquí mencionados. Se trata de La calle sin sol, producida en 1948 y estrenada ese mismo año en Madrid (Coliseum, 22-XI-1948) y curiosamente -siendo un film de tema y escenario barcelonés- un año después casi exacto en Barcelona (Cristina, 29-XI-1949). Pese al esfuerzo de producción asumido por Suevia Films (detalle importante su vinculación a la más inquieta de las dos mayores productoras hispanas), con un presupuesto superior a los tres millones de pesetas, trece semanas de rodaje y siete meses de elaboración global (Lara-Rodríguez, II-2, 1991, p.129), el film no alcanzó el éxito de anteriores películas de Gil (Huella de luz, El clavo, El fantasma y doña Juanita, Reina Santa, La fé, etc.).

Una de las causas de esa mala acogida del público (diez días de estreno en Barcelona) podría haber sido el hecho de que La calle sin sol se ofrecía con algunos obvios matices diferenciales respecto al común de la producción cinematográfica española de la época; y la propia crítica, en ocasiones desconcertada, también reflejaría tal circunstancia. Por ejemplo, tiempo después Vizcaino Casas diría que:

"Era tan buena película que al público no le gustó demasiado y a los jurados oficiales tampoco." (II-1, 1976, p.103)

y el propio Rafael Gil manifestaría que:

"...no puede decirse que no gustase, pero tampoco que tuviese éxito (...) Pasó con discreta indiferencia." (L.c.s.s., Cine-Club Pamplona, sesión XXVIII, 3-II-1952)

Pese a las acusaciones de melodramatismo -perfectamente razonables, aunque nunca condición suficiente para la descalificación, como vimos al hablar de la caracterización general del Neorrealismo-, el discurso crítico sobre La calle sin sol iba a iniciar el debate sobre el Realismo; y en esa media, a diferencia de la películas de Neville o Sáenz de Heredia antes mencionadas, resulta mucho más coherente encadenarla con los sucesivos hitos influidos por el Neorrealismo.

De hecho, La calle sin sol se debatió entre referencias a modelos foráneos: ante todo, el cine del "realismo poético" francés y, en menor medida -aunque importante para nosotros- de las primeras muestras del Neorrealismo conocidas aquí. La primera cuestión es interesante, puesto que siendo el "realismo francés" uno de los jalones decisivos en el nacimiento del primer Neorrealismo -vía Ossessione o Fari nella nebbia- su desconocimiento en España era casi absoluto. Con ocasión de una retrospectiva televisiva tuvimos ocasión de hacer un mínimo balance:

"...recordemos la relación entre películas realizadas y estrenadas en España de nombres como Renoir (28 realizadas/13 estrenadas), Carné (20/5), Becker (13/6), Autant-Lara (29/9), Clément (18/11), Cocteau (6/2), Grémillon (20/4), etc. Claro que eso no sería tan relevante si nos hubiesen llegado las obras clave de esos realizadores que en buena parte constituyen el Olimpo del cine clásico francés. Pero es que precisamente entre sus films no estrenados aparecen obras como Nana, Toni, Le crime de Mr. Lange, Boudou sauvé des eaux, La vie est à nous, La bête humaine (Renoir), Quai des brumes, Hôtel du Nord, Le jour se lève, Les visiteurs du soir, Les enfants du paradis (Carné), Goupi mains rouges, Rendez-vous de juillet, Touchez-pas au grisbi (Becker), La bataille du rail, Les maudits, Mr. Tipois, Gervaise (Clément), Douce, Le diable au corps, L' auberge rouge, La blé en l'herbe (Autant-Lara), Le sang d' un poète, Les prents terribles, Le testament d'Orphée (Cocteau), Guaule d' amour, L'etrange Mr. Victor, Le ciel est à nous, L'anour d'une femme (Grémillon), etc. En verdad que casi resultan más importantes éstas que las estrenadas, puesto que entre las últimas muchas veces se cuentan obras tardías o de decadencia quelógicamente no podían justificar, en su desconocimiento de las obras maestras, la valía y prestigio de ciertos realizadores. Gracias a TVE y Filmoteca, algunos de esos vacíos se van colmando, pero no olvidemos que períodos enteros de algunas filmografías estuvieron ausentes o incluso que múltiples films llegaron con retraso de décadas, como todos aquellos estrenados después de la implantación del "Arte y Ensayo", en los años sesenta, entre los que se cuentan nada menos que L' assassin habite au 21

(Clouzot), Dédé d'Anvers (Y.Allégret), En cas de malheur y Le joueur (A.Lara), La kermesse héroïque (Feyder), Montparnasse 19 (Becker), Pepe le Moko (Duvivier), Un condamné à mort s'est échappé (Bresson), La chienne, Une partie de campagne, La Marseillaise, Les bas Fonds, La règle du jeu (Renoir), etc." (J.E.Monterde, "Un desconocido: el cine francés", Dirigido por... nº 129, X-1985, p.42/43)

que no era exhaustivo, ni mucho menos, ni en cineastas ni en películas (faltan los nombres de Duvivier, Feyder, Le Chanois, Delannoy, Allégret, Daquin y muchos otros en la primera relación). Las causas de tal fenómeno no son muy difíciles de adivinar: el período de efervescencia del "realismo poético" (1936-1939) coincide literalmente con nuestra Guerra Civil, lo cual imposibilita la distribución de los films en el bando nacionalista (pues procedían y en parte se creía que respondían a la ideología del Frente Popular francés) y también en el republicano, puesto que desde la perspectiva de éste resultaban deprimentes y derrotistas. Luego, la victoria franquista no podía significar una recuperación de ese material, que sólo a finales de los cuarenta empezaría a arribar a las pantallas no comerciales españolas de una forma muy selectiva (Carné sí, Renoir apenas), sobre todo a través de cine-clubs y de los Institutos de Cultura franceses.

Más sorprendente es la mínima presencia en España del cine de Vichy, supuestamente más acorde con las posibilidades censoras de nuestro país; aunque aún esté por hacer el estudio a fondo de las relaciones (incluidas las culturales) entre la España del primer franquismo y el régimen de Pétain (¿acaso se conocía en España a gente como Céline o Drieu de la Rochelle?), lo cierto es que ese cine -con obras tan notables como Les Enfants du Paradis, Les Visiteurs du soir, Douce, Les anges du peché, L'éternel retour, Le ciel est à nous, etc.- no llegó en absoluto a España, lo cual tal vez nos permitiría suponer que su distribución internacional estuvo controlada por las directrices alemanas. Luego, terminada la Guerra Mundial, aún resultaba más difícil que en pleno aislamiento español -físico con Francia- llegasen apenas films de ese país; y aún menos entre los más notables del momento, aunque eso no significase que títulos como Mr. Vincent (Cloche, 1947) o No natarás (Justice est faite, 1950/Cayatte) faltasen en nuestras pantallas.

En esas condiciones de recepción del cine francés en España, no puede dejar de resultar sorprendente que respecto a un film como La calle sin sol pudiesen reclamarse referencias al "realismo poético" francés. A regañadientes lo reconocía en su momento Fernández Cuenca:

"Es posible que un criterio demasiado superficial, de esos que gustan de encasillar las cosas por las analogías exteriores, atribuya a La calle sin sol cierto influjo del cine francés por la semejanza de este barrio chino con los bajos fondos que aparecen en películas francesas. Pero no es en la tipografía, sino en el espíritu, donde se marcan semejanzas y distinciones." ("El sentido nacional de L.c.s.s.", Primer Plano nº 424, XI-1948)

mientras que otros autores concretaban más, con alusiones a La bandera (1935), de Julien Duvivier, o incluso -a posteriori- a Puerta de las Lilas (Porte des Lilas, 1957), de René Clair. Muchos años después, en uno de los pocos estudios que de refilón se centran en el film de Gil -vía el guión de Miguel Mihura-, Fernando Lara y Eduardo Rodríguez reicinden en el tema, que nos permite a nosotros introducir una primera alusión a posibles aspectos neorrealistas:

"Siempre se ha manejado la falsa idea de que La calle sin sol suponía una contribución española al estilo neorrealista. No obstante, y pese a la coincidencia temporal del movimiento italiano, con lo que verdaderamente la película de Rafael Gil guarda parentesco es con el realismo poético francés de los años 30. El sentido de la historia amorosa, el misterio que envuelve el comportamiento del protagonista, la incidencia de unos hechos criminales sobre la acción, o el ambiente físico y humano en que se desarrolla, remiten con claridad a los films de Carné o Duvivier. Aunque el segmento final de La calle..., desde la repentina aparición de Susan y el incendio de la casa de Luis y Elvira, hasta la feliz conclusión, desmerezca el modelo. Precisamente, porque el tremendismo y el «happy ending» de esta última parte contradicen incluso a la propia línea del film y dañan su entidad artística." (Lara-Rodríguez, II-2, 1991, p.125)

Sea francés o italiano el modelo, habrá sin embargo que precisar de que Realismo hablamos. Si para ello nos basta con lo que señalaban en su momento Arroita Jaúregui o Gasch:

"Una película española, pues, interesante. Y real. Con un argumento vivo, con unos personajes vivos, con una emoción auténtica (...) Para nosotros tiene el valor de haberse asomado a la circunstancia española de 1948. Aunque lo haya hecho tímidamente, con miedo... Aunque no se haya atrevido a plantear un problema político de manera tajante, aunque se haya perdido en lo poético o lo sentimental. Pero ha habido ganas de lanzarse, es el primer paso eficaz hacia un cine español de nuestra hora." (L.c.s.s., La Hora nº 5, 3-XII-1948, p.16)

"...un laudable intento de verter al celuloide los problemas y las angustias de nuestra época. De hacer cine de hoy para público de hoy." (S.Gasch, L.c.s.s., Destino nº 592, 11-XII-1948, p.18)

u otros autores posteriores:

"...dos films (de Rafael Gil) en los cuales encontramos una cierta vena realista (aunque velada por preocupaciones literarias) intitulados La calle sin sol y Una mujer cualquiera." (R.Muñoz Suay, "La lunga speranza del cinema spagnolo", Cinema Nuovo nº 130, 1-V-1958, p.267)

"Asunto de palpitante actualidad, ofrecía una calidad temática que habría de tentar forzosamente al más exigente de los plasmadores. La ilación, desarrollada en continuidad bien perfilada, estaba concebida con un realismo absoluto, en el que los más graves problemas se analizan desde un punto de vista especial, cuidando el menor detalle con un criterio humano, elevando y dignificando la realidad de un barrio sombrío, en el que la miseria y el misterio están a la orden del día." (Méndez Leite, II-1, 1965, p.24)

"...un film espléndido, de realismo impresionante, que contaba una historia real y directa." (Vizcaíno Casas, II-1, 1976, p.103)

Esa identificación realista de La calle sin sol se fundamentaba en dos elementos, determinantes para muchos autores: los escenarios naturales y los aspectos "sociales" que al parecer contenía el film. De los primeros, que el propio director enfatizaría diversas veces:

"¿Exteriores barceloneses? Sí: el mercado de San José, Colón, Barrio Chino, Montjuich." (R.Gil, entrevista, Fotogramas nº 24, 1-XI-1947)

"Alarcón no soñó decorados, sino que reconstruyó ambientes (...) Rodando en el puerto de Barcelona, en el barrio chino, siempre con las cámaras escondidas y con los actores mezclados entre los transeúntes auténticos para lograr el realismo que todos pretendíamos." (R.Gil, L.c.s.s., Cine-Club Pamplona, sesión XXVIII, 3-II-1952)

encontramos numerosas alusiones:

"Rafael Gil, con muy buena orientación, con orientación muy moderna, sigue las enseñanzas del cine directo, y así vemos escenas rodadas en plena calle de Barcelona." (Gómez Tello, L.c.s.s., Primer Plano nº 424, XI-1948)

"Rafael Gil plasma en primer lugar el ambiente con impecable exactitud, recogéndolo ya en los propios escenarios naturales, ya en decorados atendidos con fiel visión de su carácter y en función del clima social y psicológico reflejado." (Comentator, L.c.s.s., Noticiero Universal 30-XI-1948)

"...emplaza la cámara frente a las perspectivas de la ciudad para servirse de ellas como elementos de la acción (...) La ciudad deja de ser fondo incierto para convertirse en sustancia dramática (...) Casi todas las calles del famoso Barrio Chino que aparecen en el film son verdaderas, y sí la principal, la que da título a la historia, hubo de ser construída en el estudio, sólo debióse a la imposibilidad técnica de rodar muchos planos difíciles y de complicados movimientos en una vía estrecha en la que, además había de simularse un incendio." (C.Fdez.Cuenca, L.c.s.s., Ya 23-XI-1948)

Sin embargo, precisamente esa mezcla de escenarios naturales y decorados de estudio que para unos fundamentaba buena parte del realismo del film, para otros lo decantaba hacia la teatralidad y artificiosidad, hasta el punto de casi invalidarlo. Parece, como cuando Gasch dice que "huele casi siempre a Estudio", que están hablando de otra película:

"...falla en el film un factor tan importante como el de la ambientación. No se trata ya de reprochar a un buen conocedor de barcelona como es Gil los baches de reproducción de una calle barriobajera que no tienen nada o casi nada de barcelonesa, ni tampoco el slogan publicitario que especula arbitrariamente con un «escenario barcelonés» cuando las descripciones ciudadanas son fugacísimas y, como en el caso del «restaurante de lujo», absurdas y misérrimas, pero sí es preciso hacer constar como detalle de mayor importancia que el pedazo de calle en que pretende centrarse el núcleo del film carece de todo carácter y aparece siempre como un decorado, evidente al más miope, frío y vacío de la más elemental emoción ambiental." (H.Sáenz Guerrero, L.c.s.s., La Vanguardia 1-XII-1948)

"El decorador ha descuidado un factor tan importante como es la realidad; por ejemplo: la escenografía de la calle acusa demasiado su artificio, su falsedad, y destruye el efecto ambiental logrado con los interiores auténticos." (A.Barbero, L.c.s.s., Cámara nº 142, 1-XII-1948, p.8)

"...resulta pobre de decorados y se «ve» el plató (...) Excesivos decorados...su constante uso da la sensación de teatralidad y de irrealismo." (J.M.Pérez Lozano, L.c.s.s., Esquemas de películas vol.III nº 61)

En cuanto a los aspectos sociales, las posiciones también han sido encontradas. En el momento de su presentación, se llamó la atención más sobre aspectos existenciales que no sociales:

"...hay una intriga poderosa que envuelve en galas de misterio la terrible inquietud del hombre de hoy, que creyendo huir de fantasmas terrenales, huye en realidad de sí mismo (...) El problema del hombre desplazado, no

de su propia tierra, sino de un mundo que ya no es el que consideraba suyo (...) Y España es uno de los pocos países del mundo en los que el hombre angustiado puede recobrar la confianza en sí mismo, puede volver a sentirse en su plena condición humana (...) Estos personajes sienten y piensan y reaccionan como españoles que son, como ejemplos de una Humanidad que conserva sus esencias nacionales incontaminadas del ambiente." (C. Fdez. Cuenca, "El sentido nacional de L.c.s.s.", Primer Plano nº 424, XI-1948)

como no dudaría en reafirmar el propio cineasta:

"Fensé que un personaje actualísimo era el «desplazado», el hombre que, por el drama de la guerra, se encontraba sin hogar, sin familia, casi sin patria...y que en España «re-encuentra» la vida." (R. Gil, L.c.s.s., Cine-Club Pamplona, sesión XXVII, 3-II-1952)

aunque posteriormente se insistió más en los problemáticos aspectos "sociales":

"¿Cuál puede ser la intención más manifiesta?: recreación ambiente, mostrar pobreza/opresión conduce al crimen, hombre desplazado, solidaridad como virtud humana,..." (Pérez Lozano, Esquemas...)

"Gil puede ambientar la producción de Suevia L.c.s.s. en el barrio Chino de Barcelona, detalle inconcebible dos años atrás." (Font, II-1, 1976, p.125)

"...película social escrita por Miguel Mihura en la que una crónica sobre la miseria de los habitantes del Barrio Chino barcelonés tenía que encubrirse (hasta casi desaaecer) con la intriga de un crimen inexplicado..." (D. Galán, L.c.s.s., El País 17-X-1982)

"...contiene una serie de notas sociales totalmente atípicas en una película española de los cuarenta: se habla del hambre, del paro, de la miseria, de las dificultades de vivir en una posguerra, en abierto contraste con la producción triunfalista o evasiva, pero siempre acomodaticia, del momento." (Lara-Rodríguez, II-2, 1991, p.125)

¿Bastarían esos elementos -escenarios y contenido social- claramente discutidos para fundamentar una aproximación de La calle sin sol a los parámetros neorrealistas? Lara y Rodríguez han definido con claridad la cuestión:

"Sin embargo, el tratamiento dado a estos temas (los sociales) tampoco nos conduce al compromiso ético del neorrealismo, sino, en definitiva, a un romanticismo de exaltación populista que también palpitaba en los cineastas franceses de la década anterior." (II-2, 1991, p.127)

más allá del simplismo esquemático de Galán cuando manifestaba que:

"Mihura aportó una naturalidad que nacía de obvias influencias del neorrealismo italiano, aunque la imagen de los pobres de La calle..., reunidos cada mañana bajo el único rayo de calor que cruza a hora precisa su callejón es anterior en dos años a la misma idea de Milagro en Milán." (D.Galán, L.c.s.s., El País 17-X-1982)

ya que nos gustaría saber cuando y donde diablos pudo Mihura recibir la influencia neorrealista en un guión escrito a principios de 1948. En cuanto al tema del "rayo de sol", en el libro sobre Mihura también le dedican una nota a pie de página:

"Baste comprobar la muy diferente manera en que una misma idea, la del rayo de sol que ilumina durante breves momentos a los menesterosos, es utilizada por Gil y, tres años más tarde (sic), por el Vittorio De Sica de Milagro en Milán." (Lara-Rodríguez, II-2, 1991, p.127, nota 30)

que lamentablemente queda por desarrollar. Cabe, de todas maneras, descartar cualquier posibilidad de que el film de Gil fuese pauta para De Sica-Zavattini, ya que no consta que éstos llegasen a conocerlo.

Dejando de lado Milagro en Milán e incluso Vivir en paz, que también fue traída a colación por Arroita en su crítica:

"Sí en Vivir en paz la tragedia que sacudía al publicito no servía para nada, en La calle sin sol sirve para unir a un hombre y una mujer y para que la gente pueda reírse." (L.c.s.s., La Hora nº 5, 3-XII-1948, p.6)

como consecuencia lógica de su reciente estreno y de ser el primer film neorrealista que aparecía en las pantallas españolas, para sectores de la crítica más reciente no ha dejado de ser evidente su vinculación con el Neorrealismo, hasta el punto de que Informaciones titulaba el espacio dedicado a ella cuando su emisión televisiva en 1982 con un sonoro "Neorrealismo a la española":

"...es una película contemporánea del neorrealismo italiano y su afán de veracidad en el ambiente es lo que seguramente impresionó más a la crítica de la época." (F. Marinero, L.c.s.s., Diario 16 22-II-1985)

pese a lo que el propio Gil dijo algo después del estreno:

"Esto ocurría en 1948, cuando el neorrealismo sólo se conocía de nombre en España." (L.c.s.s., Cine-Club Pamplona, sesión XXVIII, 3-II-1952)

con toda razón. Una cosa es lo que ya intuyó Fernández Cuenca cuando hablaba de la españolidad del film:

"Tal vez sea Locura de amor la cinta que cierra con broche victorioso este ciclo, tan importante, tan lleno de sustancia española y, por ello mismo, tan universal, de nuestra vida cinematográfica. La calle sin sol inicia otra: el de los problemas graves tratados sencillamente, desde el punto de vista humano, directo, íntimo, realista." ("El sentido nacional de L.c.s.s.", Primer Plano nº 424, XI-1948)

y otra cosa hablar de Neorrealismo. Objetivamente éste era imposible en el momento de producción de La calle sin sol. Otra cosa es que la película pudiese significar uno de los primeros pasos hacia el cambio de sensibilidad que iba a alentar algunas muestras llamemos realistas dentro del cine español de comienzos de los cincuenta. O que el abordar el tema del desarraigo y la crisis existencial de él derivada pudiera Gil estarse aproximando

a preocupaciones que recorrían el cine europeo del momento. Claro que esos aspectos bastan para asumir un discurso sobre el carácter precursor del film, pese a que una revisión actual permite reincidir en la artificiosidad del empleo de los decorados -y no sólo los realizados en estudio-, en el melodramatismo folletinesco muy diverso en su temperatura y significación al que ostenta el Neorrealismo y en desborde en ocasiones caligráfico -como en otros films de Gil- de la norma del cine español de la época, de forma equidistante a como Orduña rebasaba incluso la norma del cine histórico en vigencia.

De todas formas, si en algo ilustra La calle sin sol sobre el inminente Neorrealismo "a la española" que se va a gestar es precisamente en algunas de sus limitaciones. Dos ejemplos, sacados de lo dicho hasta aquí: no bastará nunca con rodar en escenarios naturales -exteriores e incluso interiores- para alcanzar el tono neorrealista, sino existe una determinada sensibilidad hacia el significado de esa salida hacia la realidad ambiental; si esos escenarios se colocan al servicio de historias viejas, seanlo en su argumento o en la forma de estar narradas, y por tanto se produce un distanciamiento entre las coordenadas visuales y los contenidos mentales. Y por otra parte, alcanzar el compromiso ético-social que sustenta las tendencias neorrealistas no es sólo una cuestión de figuración, de colocar delante de cámara personajes miserables o situaciones de carencia, sino de la posición que adopta el cineasta y de la que pretende hacer adoptar al espectador en frente de esa realidad. Con La calle sin sol podía iniciarse un desplazamiento hacia el sol auténtico, distinto al foco de los estudios, pero eso no correspondía -al menos en ese film- a la doble necesidad neorrealista, fruto de las deficiencias infraestructurales y sobre todo, en mucha mayor medida, de la necesidad interior del cineasta de ofrecer una respuesta a la realidad circundante desde ella misma, desde su evocación inmediata. En definitiva, no existirá -ni en La calle sin sol ni en films posteriores- Neorrealismo si a la contigüidad no se le une el ansia de implicación, servido por una voluntad estética que bordea la ruptura con algunas de las pautas centrales de lo que comúnmente llamamos el Modo de Representación Institucional (MRI).

Todavía en 1949 se producen tres films que entran dentro del debate sobre los precedentes del Neorrealismo, aunque de hecho dos de ellos no aparecen en las pantallas hasta 1950. Y la verdad es que su interés en ese sentido es menor que el de La

calle sin sol. El primero en estrenarse fue Pacto de silencio, de Antonio Román, que según algún despistado tenía algo de "neorrealista". Por ejemplo para Ramón Torrella, el corresponsal de Primer Plano en Barcelona, que al hablar del film con motivo de su rodaje en esa ciudad, lanzaba una perla tan hermosa como ésta:

"Román ha querido orientar la nave de su estilo hacia rumbos neo-realistas que hoy se abren al cine universal. Concretamente, confiesa su deseo de lograr un cine de tipo inglés. Como novedad, por lo menos en España, los intérpretes no son maquillados (un poco las mujeres, y basta)." (Primer Plano nº 445, IV-1949)

Mi siquiera cuarenta y tantos años después, cuando se ha publicado la rememoración de aquella corresponsalía, Torrella ha rectificado su opinión, aunque tampoco ha explicitado que era esa extraña variante inglesa del Neorrealismo... Claro que nos tememos que su responsabilidad no superara el creerse lo dicho por el propio Antonio Román quien le suministrase la desafortunada idea, puesto que un tiempo más tarde declaraba en una entrevista:

"Acabo de terminar el rodaje de Pacto de silencio, dentro del sello que caracteriza mis películas: sentido realista, humano, vívido. Excluyo el maquillaje y filmo con luz astral. Persigo el movimiento de noticiario y busco en todo la naturalidad y el realismo, que, al fin, el cine no es sino reflejo -a más real, más logrado- de la vida." (Primer Plano nº 456, VII-1949)

lo cual no dejaba de resultar curioso, ya que Román era autor -entre otras- de Escuadrilla, Boda en los infiernos, Los últimos de Filipinas o Fuenteovejuna, films que no parecen denotar ese "sentido realista" del que habla el cineasta.

El segundo film a considerar corresponde a la primera aparición de Ignacio F. Iquino en estas páginas. El camaleonismo y mimetismo característicos de casi toda la carrera de Iquino no podía permanecer indiferente ante la oleada neorrealista que empezaba a asomar incluso en España. De entrada recordemos que para Gómez Tello, Iquino sería poco menos que el padre el Realismo español:

"...hemos dicho unas cuantas veces, todas las que hemos podido, que el padre de la criatura «verista», «realista» o como se la quiera llamar en España, se llama Ignacio F. Iquino. Sin olvidar algunas cosas de «prerrealismo» que hay en aquel Patricio miró a una estrella, de Sáenz de Heredia." ("Brigada criminal", Primer Plano nº 531, XII-1950)

En 1949 Iquino produce y dirige, también en Barcelona, La familia Vila, un melodrama sobre las discrepancias familiares entre una joven que se deja llevar por el "vértigo del modernismo" y la visión más tradicional de sus padres y hermanos. Tras la muerte accidental de su novio, ella -Elvira- retornará arrepentida con sus padres y hermanos...

El conservadurismo y conformismo argumentales no se vieron correspondidos en la taquilla (una semana de estreno tanto en Madrid como en Brcelona) y la crítica tampoco fue muy indulgente, sobre todo con las deficiencias del argumento:

"Todo es -a fuerza de querer parecer complicado- demasiado banal y tópico. De golpe el padre pierde la colocación, muere el abuelo, una hija queda ciega, otra abandona la casa y el novio muere en un accidente. Y con igual rapidez y simultaneidad todo se les arregla a los Vila." (Gómez Tello, L.f.V., Primer Plano nº 500, V-1950)

"Toda la cinta es un desdichado conjunto de tópicos de lo más manido y artificiosa que pueda concebirse, con sensibleros resabios del peor folletín, situaciones completamente falsas, reacciones absurdas de los personajes y ambientación convencional." (J.M.Vivanco, L.f.V., SIFE nº 325, 13-V-1950, p.275)

"Hay algo que no está a la altura de la forma, considerando rigurosamente la obra: la anécdota que cuenta (...) En primer término, se queda a mitad de camino el objetivo de exaltar las virtudes de una familia media barcelonesa, que implica un canto a la institución familiar española. Y se queda a mitad de camino porque la trayectoria que pudiéramos llamar literaria se apoya en motivos de efectividad dramática pero de baja concentración, y aún ésta de un signo convencional y lacrimoso, dibujado sobre un juego de tópicos agotado ya en casi todas sus posibilidades." (H.Sáenz Guerrero, L.f.V., La Vanguardia 27-VI-1950)

"Causa realmente disgusto comprobar que los autores de este argumento lo hayan malogrado, pues, en esencia, pretende ensalzar la virtudes de la sufrida clase media española a través de las alegrías y las penas de una laboriosa familia barcelonesa." (S.Gasch, L.f.V., Destino nº 673, 1-VII-1950, p.19)

"Lo mejor de esta obra fílmica es su arranque. Pero después ocurren demasiadas desgracias y todo se arregla demasiado deprisa y por pura casualidad. Hay un abuso de efectos melodramáticos que en una continuidad mejor atendida hubieran estado fuera de lugar." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.55)

Pese a esa casi absoluta unanimidad sobre el carácter folletinesco de La familia Vila, no dejaron de haber referencias sobre sus valores realistas:

"...la vida angustiosa, monótona, esperanzada, de una pobre familia de clase media española, está llena de sentimientos: la resignación, las menudas alegrías, los grandes sacrificios, todo ello hace de las personas de este medio una cantera magnífica para una película realista, donde la acción puede atenuarse con la plástica y el acabado retrato de las gentes." (J.de Letang, L.f.V., Solidaridad Nacional 29-VI-1950)

que necesariamente debían estar detrás del rechazo moral manifestado en SIFE en un editorial de título inequívoco, "La técnica cinematográfica al servicio del mal":

"...afortunadamente, sólo duró en cartel una semana en el local de estreno. Por el tema escogido y por su intención, sobre todo, pudo y debió ser una magnífica película. Y, sin embargo, el resultado ha sido completamente distinto." (SIFE nº 326, 20-V-1950, p.289)

Un realismo que pasaba por el empleo de algunos escenarios naturales:

"Iquino resuelve su película por un procedimiento que entre nosotros tiene muy pocos antecedentes, al menos de una manera continuada: la captación de escenarios reales, la toma de vistas en las calles y panoramas donde se desarrolla la acción, en este caso Barcelona y la calle de Petritxol, una auténtica institución de civismo y tradición mantenida fiel y devotamente por su vecindario." (H. Sáenz Guerrero, L.f.V., La Vanguardia 27-VI-1950)

y que no dejaba de enviar hacia el ámbito de las influencias extranjeras:

"Nuestros productores, que no suelen caracterizarse por la originalidad de temas cinematográficos, no andan remisos, en cambio, cuando se trata de ir copiando lo extranjero (...) Pero ahora le ha tocado el turno a ese nuevo género que podríamos considerar como costumbrista y de exaltación de determinadas cualidades o instituciones de la vida nacional del país que lo realice." (J.M. Vivanco, L.f.V., SIPE nº 325, 13-V-1950, p.275)

El bagaje desde el cual incluir La familia Vila entre los precedentes muy inmediatos del Neorrealismo "a la española" no parece excesivamente importante. Junto al eventual respeto de algunos escenarios naturales, tal vez sea su voluntad de aproximación a una familia cualquiera, su arranque en torno a los problemas cotidianos de la clase media barcelonesa del momento, lo que pudiera aproximar el film a los postulados de alguna de las variantes neorrealistas. Pero la incapacidad de manejar esos materiales sin caer en las degeneraciones folletinescas, de mantener una trama en la que el "no suceso" sea su centro y por tanto se mantenga al margen de toda truculencia.

Un último título nos va a entretener en este decepcionante análisis de los precedentes de la efervescencia realista española: Un hombre va por el camino. Si nos atuviésemos a lo escrito sobre el film, la "opera prima" de Nur Oti se integraría plenamente en el Neorrealismo "a la española"; de hecho, sería idóneo situarla en el arranque del movimiento, en la medida en que al corresponder a una primera película podría aparentárenos como una ruptura o explosión de nuevas inquietudes. Y sobre esa ruptura también se especuló en su momento:

"La película, desde un punto de vista de concepción y de argumento, más ambiciosa que hasta ahora ha intentado el cine español." (A.A.-C., "Cinematografía en España", Arbor nº XV, p.301)

"...representa una aportación más, nada despreciable, al intento de renovar el cine volviendo a la sencillez y a la emoción de la vida misma." (J.M.Vivanco, U.h.v.p.e.c., SIFE nº 308, 7-I-1950)

"...fue realmente un hito. Sobre todo por oportunidad, ya que aparece en un momento en que nuestro cine está polvoriento de pelucas, de trajes de época y de relatos tan pretéritos como anodinos y sin ninguna relación con nuestro instate actual. Era una historia de hoy, con personas de hoy y reacciones validas, hoy. Era una brisa refrescante, exactamente, tanto más cuanto que la mayor parte de su curso transcurría en exteriores." (A.Sáez, "Un director víctima de su obra: M. Mur Oti", Arte Nuevo nº 1, II-1958, p.20)

"...todo es bello en esta película con la que el nuevo realizador rompe los viejos moldes para incorporarse al rumbo nuevo del cine universal de nuestros tiempos." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.30)

En la misma amplia medida en que se ha defendido el carácter innovador y neorrealista de Un hombre va por el camino, vamos a radicalizar nuestra oposición a esa consideración. Tal vez una manera de comprender cual era el estado de la cinematografía española del momento sea el comprobar que un film falso, retorcido, retórico, pretencioso, grandilocuente, misógino, machista, reaccionario y de pésimo gusto como Un hombre va por el camino pudiese aparecer a los ojos de alguien como innovador y realista.

De nuevo nos encontramos con el empleo -en este caso sí a gran escala- de escenarios naturales, como fundamento de su "realismo" ambiental. Eso significa confundir la presentación de un marco paisajístico integrado con el desarrollo de una historia verosímil -primer paso para una propuesta realista- con un despliegue pseudo-panteísta, donde el significado simbólico del paisaje queda desintegrado del propio devenir del relato. No se trata de hacernos contemplar a unos seres arraigados a un paisaje

(o desarraigados, como en Stromboli o Te querré siempre) como ocurre en numerosos films neorrealistas, desde Ossessione a Non c'è pace tra gli ulivi o Cronaca dei poveri amanti, pasando por Paisà, La terra trema, Ladrón de bicicletas, Caccia tragica, Arroz amargo, Il cammino della speranza o incluso Cielo sobre el pantano, sino de mover unos personajes increíbles en un paisaje emblemático, correspondiente a una idea preconcebida de la Naturaleza. En cambio, Gómez Tello dice:

"De aquí que el film sea realista, no sólo por la sencillez y humanidad que distingue a esa escuela, sino por ser cine de cara al paisaje..." (U.h.v.p.e.c., Primer Plano nº 481, I-1950)

y en general la mayor parte de críticos remarcaban esa presencia del paisaje:

"Es notable, ante todo, el valor que a la psicología del paisaje como marco al carácter del hombre..." (M.L.Morales, U.h.v.p.e.c., Fotogramas nº 79, I-1950)

"La cámara se queda encantada, y con mucha razón, en una apoteosis panteística de aire y de luz; el paisaje cobra en la pantalla calidades plásticas bellísimas que Berenguer ha sabido aprovechar con su arte mejor." (H.Sáenz Guerrero, U.h.v.p.e.c., La Vanguardia 25-I-1950)

"...y señala una aparición del realismo en el sentido de que el film fue realizado íntegramente en exteriores." ("Un década trascendental", Primer Plano nº 523, X-1950)

"...había sido una tentativa de hacer cine «al aire libre» sin barba y bigote, entonces tan de moda." (R.Muñoz Suay, "La lunga speranza del cinema spagnolo", Cinema Nuovo nº 130, 1-V-1958, p.268)

Hablar de psicología -sea del paisaje o de los personajes- en relación al film de Mur Oti es simplemente absurdo, porque eso equivaldría a suponer que los personajes adquirirían alguna vida más allá de su estereotipo; alabar la belleza del paisaje fotografiado sería reducir el realismo ambiental al nivel de la fotografía turística; e identificar el rodaje en exteriores o "al

aire libre" con el Realismo es una simplificación que tiende hacia la irrelevancia. Pero aún más desmesurados -como para suponer la existencia de una especie de conspiración a favor del nuevo cineasta- son algunos de los elogios recibidos por el film:

"...es, a la vez, un testimonio humano y un documento sobre la vida en el campo. La simplicidad de esta cinta, su sinceridad, su humanidad, la melancolía de ese hombre y de esa mujer, melancolía que siempre ilumina una sonrisa..." (S.Gsch, U.h.v.p.e.c., Destino nº 654, 28-I-1950, p.18)

como el compararla con Que bello es vivir de Capra. Pero mantengámonos en el supuesto realismo de Un hombre va por el camino:

"Estamos ante una muestra de las posibilidades que el cine realista puede encontrar en España." (Gómez Tello, U.h.v.p.e.c., Primer Plano nº 481, I-1950)

"...un documento vivo y palpitante, en el que vemos ante nosotros tres seres sencillos, arrancados de la realidad cotidiana y a los que el destino une de un modo completamente natural y sin artificio alguno." (J.M.Vivanco, U.h.v.p.e.c., SIPR nº 308, 7-I-1950)

"Harto ya de complejos y patología, el cine universal ha emprendido un nuevo rumbo en el que la sencillez es norma y ruta. No se trata de un descubrimiento, sino de un retorno a lo auténticamente humano, que alcanzó su máximo exponente en Amanecer, de Federico Guillermo Murnau, en las postrimerías de la etapa silente. Mur Oti encauza su realización por esta luminosa senda." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.46)

Hablar de documento en relación a este film, suponer que se nos muestras tres "seres sencillos" no hace más que sonrojarnos de vergüenza ajena o hacernos dudar de lo que nuestros ojos han visto y nuestros oídos han escuchado. Negar el artificio en esa historia de un falso vagabundo que realmente es un gran médico que abandonó su profesión cuando murió en su mesa de operaciones su propia hija al constatar la traición amorosa de su esposa y que se encuentra -destino "fecit"- en medio de unas montañas perdidas con una viuda y su hija que intentan mantener la

hacienda construída por el marido fallecido, una especie de sabio-filósofo-agricultor-eremita, etc. y que culminará cuando -¡cómo no!- la niña enferme y necesite una operación urgente que obligará al médico-vagabundo (¿o vagabundo-médico?) a intervenirla en penosas condiciones y con el éxito conseguir definitivamente la mano de la viuda, la vida de la niña, la admiración de los desconfiados aldeanos y su propia autoestima; negar cualquier artificio en esa historia trucada y además cargada de unos diálogos pseudo-profundos, resulta simplemente una patética muestra de la incapacidad analítica de todos aquellos que ensalzaron el film en su momento, o incluso de los que aún ahora intentan reivindicarlo. Desde luego no podemos pedir a Mur Oti que fuese lúcido sobre lo que había hecho, ya que eso no correspondía a la línea propagandista que él mismo se había trazado:

"...un cine eminentemente simple donde los actores se comportan con la mayor naturalidad, y donde son fecos si eso es necesario, sucios, abatidos y antifotogénicos" (M. Mur Oti, en: Larraz, II-1, 19 , p.124)

Si hablar de realismo o de innovación en el cine español respecto a Un hombre va por el camino es irrisorio e impertinente, llevarlo al ámbito del Neorrealismo resulta simplemente absurdo. Y sin embargo:

"...la primera parte prodigiosa, neorrealista, cuando aquí se aborrecía el neorrealismo, todavía está por superar." (M. Buñuel, "Mur Oti y Von Stroheim. Carta abierta a B.M. Patino", La Hora II nº 23, 13-XII-1956, p.21)

"Que el cine español sabe y puede hacer neorrealismo lo demostró aquel interesante y notabilísimo film Un hombre va..., sin más pero que un final malogrado..." (Comentador, "El último caballo", Noticiero Universal 31-VII-1951)

"El tema tiene, hasta aquí, innegables calidades, a un tiempo muy dentro de la actual corriente neorrealista, y de nuestro propio realismo tradicional." (M.L. Morales, N.h.v.p.e.c., Fotogramas nº 79, I-1950)

"Dijole el autor a un compañero de redacción que él quiso hacer una película «ferozmente neorrealista». Se traslucen efectivamente en Un hombre va... influencias de la nueva escuela italiana, de su gusto por la simplicidad, de su sentido de la verdad (...) Esta película de Mur Oti con otras italianas del mismo género muestran claramente por la elección de sus temas en la vida más cotidiana, por su rodaje en los mismos lugares de la acción, por la identificación de sus intérpretes con sus personajes, que el neorrealismo no es una fórmula estrecha." (S.Gasch, U.h.v.p.e.c., Destino nº 654, 28-I-1950, p.18)

"...pertenece al género poético y neorrealista." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.46)

"Se dice en la propaganda: «el primer film neorrealista del cine español». Y la primera mitad es, en efecto, un neorrealismo muy digno, muy bien hecho, muy superior a casi todo lo que por entonces se cuece en la producción nacional; después, la película se viene abajo, ahogada por el melodrama." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.107)

Si aceptásemos estos supuestos sobre el Neorrealismo de Un hombre va por el camino, nos encontraríamos -cronológicamente hablando- con el primer film neorrealista español. Pero ello no es así -y por tanto sólo lo estimamos como posible antecedente- debido a la simple razón de que si hay algún film español que contra apresuradas apariencias no es neorrealista, ése es el primero de Mur Oti. No seamos hirientes con argumentos del tipo de "rodaje en los mismos lugares de la acción" (confundiendo ficción con acción, puesto que sólo se puede rodar en el lugar de la acción) o de la identificación de intérpretes y personajes (¿cómo vamos a conocer a los personajes sino es a través de los intérpretes?), pero sí que hay otro aspecto relevante, que nos va a impulsar a cambiar de tercio en este apartado dedicado al Neorrealismo "como moda": el grado de conciencia -y autoconciencia- neorrealista. Es decir, tanto para el cineasta como para la crítica ya se debate sobre el carácter neorrealista del film, es decir, se abre la posibilidad cierta de que la influencia neorrealista penetre a sabiendas en el cine español.

V.1. 1950 : HISTORIA DE UNA ESCALERA / EL ÚLTIMO CABALLO

Si bien la revista Radiocinema otorgó en 1950, oficiosamente, a Un hombre va por el camino el título de "primer film neorrealista español" (Larraz, II-1, 1986, p.124), para nosotros no es más que el eslabón entre el pre-neorrealismo y el Neorrealismo español (que recordemos debería denominarse "a la española"). Sin embargo, a medida que avanzan los años y entramos en el período 1950-1953, se incrementan sino los films neorrealistas sí las presencias neorrealistas en el cine nacional.

De entre las películas producidas en el año 1950 con acreditados elementos neorrealistas fue El último caballo la primera en estrenarse, al menos en Madrid (23-XI-1950), ya que a Barcelona llegó con considerable retraso y en la peor época del año (30-VII-1950) suponemos que motivado por el escaso éxito comercial, reafirmado por los mínimos siete días que permaneció en el cine Cristina. Antes, sin embargo ya había sido presentada en las dos ciudades (14-VIII-1950 y 26-V-1950 respectivamente) Historia de una escalera, de Ignacio F. Iquino, según la trascendental obra teatral de Buero Vallejo. Ahí nos encontramos con dos problemas: el principal es la imposibilidad de ver actualmente la película de Iquino, considerada como desaparecida (como una parte importante de la filmografía del director barcelonés); el secundario es la mínima repercusión obtenida por ese film en la prensa del momento, por lo que las referencias indirectas tampoco abundan.

Y pese a todo ello, no podemos dejar de tener en consideración este ignoto film dentro de nuestros designios. ¿Porqué? Una motivación se encuentra, sin duda, en la importancia de la obra teatral en la renovación de la escena española, que irá desarrollándose a lo largo de los años cincuenta y sobre la que habrá que volver en algún momento posterior. Por supuesto no caeremos ahora tampoco en la trampa de trasladar sin más las virtudes realísticas y significaciones socio-políticas de la obra de Buero al film de Iquino; es evidente que ambos autores están en las antípodas ideológicas y estéticas. Sólo desde el oportunismo del cineasta se puede entender su interés por esta

pieza: de una parte se le ofrecía un texto teatral polémico y de éxito; de otra se trataba de una adaptación fácil y sobre todo muy viable económicamente; la operación, pues, parecía muy clara, aunque su mayor lastre tal vez estuviera en las propias limitaciones del cineasta y en sus esmirriados diseños de producción.

Hay otro factor importante para evaluar la recepción del film, posiblemente desmarcado de sus méritos o deméritos intrínsecos: la posiciones "a priori" de la crítica respecto a la obra original de Buero debían influir en la opinión sobre el film. Así, de forma paradigmática, Gómez Tello proclamaba que:

"Una cosa se advierte en la película: la considerable labor de preparación que tuvo que realizar Iquino desde el momento en que todo este dramón, narrado por sus personajes, ha de acontecer en una escalera y en unos cuantos interiores de una casa de vecindad. Esta es la única novedad de la obra del señor Buero Vallejo, ya que argumentalmente no pasa de ser sino viejo teatro con pretensiones sociales (...) Obligado a mantener la pasada vanguardia piscatoriana de la obra teatral, Iquino ha realizado un considerable esfuerzo de técnica que hay que agradecerle... Otra cosa es saber si realmente el tema valía este esfuerzo. Sinceramente no. Del tejado a la portería, de la portería al tejado se mueven una serie de amargos y depresivos personajes, cuyos problemas y cuya psicología va del sainete -...- al teatro de Dicenta. Como siempre, lo viejo con pretensiones de novedad. Teatro gris, cine gris. Y el realismo se limita a la vulgaridad de los personajes, las situaciones y el diálogo. El acento de los personajes, un chotis y un cartel de la verbena de la Paloma son la única indicación de que la acción pasa en Madrid." (H.d.u.e., Primer Plano nº 514, VIII-1950)

pero no era el único en adoptar semejantes posiciones:

"...una escalera de vecindad por cuyos peldaños suben las ilusiones jóvenes y bajan las miserias y las cobardías de unos seres cualesquiera (...) La sordidez que deliberadamente pesa sobre los destinos humanos de Historia de una escalera puede ser real, pero resulta excesiva y ahoga los toques de poesía que inútilmente se intenta apuntar." (H.Sáenz Guerrero, H.d.u.e., La Vanguardia 28-V-1950)

"Apresurémonos, ante todo, esta declaración: desconocemos la obra teatral que ha dado origen a esta película...Y los nombres del teatro Español y del Fénix de los Ingenios son, evidentemente, demasiado gloriosas, significan demasiado en el acervo de nuestras letras, de uestras tablas, para que podamos, ni de lejos, sospechar que se haya cubierto con su pabellón esta simple y -¿lo diré?- deleznable mercancía. Pese a que ambiente y tema sean los mismos, queremos adivinar en la «escalera» teatral tal vez otra intensidad dramática u otra vis cómica, otros valores surgidos, acaso, de una hábil presentación y un eficaz juego escénico, cuando no del propio convencionalismo teatral..." (M.L.Morales, H.d.u.e., Fotogramas nº 89, 9-VI-1950)

"¿Merecía la pena realizar un esfuerzo de técnica para llevar este dramón a la pantalla? (...) Cerdaderamente el asunto no valía la pena. Se trata de una obra de teatro mediocre, a nuestro juicio, que sigue siendo teatro en el cine, con ligeras variaciones. El fondo y desenlace del argumento dejan un sabor amargo y producen una impresión derrotista." (H.d.u.e., Ecclesia nº 476, VIII-1950)

Los elogios e inconvenientes dedicados al film se centraban, pues, en el trabajo "técnico" desarrollado por Iquino para sacar provecho cinematográfico de una obra teatral no sólo de dudoso interés-para esos críticos- sino de difícil cinematografización por su rígida unidad de acción. De ahí comentarios como estos:

"...la obsesión de la movilidad, de la variedad de planos ha abstraído por completo al director privándole de prestar atención a la interpretación." (J.Ruiz, H.d.u.e., Correo Catalán 28-V-1950)

"Iquino ha sacado un partido colosal a esa escalera. Sus películas nos pasma, nos aturde casi, con una lluvia torrencial de encuadres de toda índole..." (S.Gasch, H.d.u.e., Destino nº 669, 3-VI-1950, p.19)

"No se ven las bambalinas ni las candilejas...pero casi se las echa de menos. Ni el tema, ni los personajes tienen profundidad; el obligado escenario de la «escalera» resulta, en la película, forzado, pues que resta agilidad al relato, a la cámara, movilidad." (M.L.Morales, Fotogramas nº 89...)

"...es la antología del más puro desvarío cinematográfico. El fotógrafo -buen fotógrafo- que es su director, se ha sentido tentado por la técnica, así con mayúscula, y ha jugado a ser un Orson Welles español. El resultado ha sido desastroso." (J. Ruíz, "Cine español estival", Laye nº 5, VII/VIII-1950, p.10)

"Hay temas esencialmente teatrales, que no admiten versión cinematográfica alguna (...) Los directores españoles no están preparados para empresas de tan grande aliento y, entre ellos, Iquino ocupa el último lugar (...) Peca del mayor defecto que puede atribuírsele a una película, y es el de «anticinematográfica»." (E.C., H.d.u.e., SIPE nº 336, 26-VIII-1950, p.379)

De lo dicho hasta aquí -y conociendo la obra teatral de partida- parece que nos encontramos ante una contradicción. Temática e ideológicamente, la obra original podría haber sido un antecedente suficiente para una aproximación neorrealista (vida cotidiana, gente vulgar, ausencia de espectacularidad, una cierta amargura, etc.), si prescindimos de nuestras desconfianzas respecto a su director. Pero los datos que se nos dan sobre la puesta en escena, eso que en ausencia del film no podremos comprobar, son preocupantes, puesto que parece que Iquino tendió a desarrollar un ejercicio de virtuosismo formal como contrapunto de las limitaciones argumentales y topográficas de la obra adaptada; una planificación y un montaje especialmente vistosos no parece que pudieran coincidir con los presupuestos neorrealistas...

En esas críticas revisadas sólo hemos encontrado unas pocas referencias al posible realismo del film:

"En cuanto al fondo humano del tema hemos de señalar que éste rezuma mayor verismo y sabor ambiental en la primera parte del film cuando el ambiente popular madrileño de 1919 encuentra una plasmación ponderada, sin concesiones burdas a un pintoresquismo de género chico. Luego, a medida que un gran drama doméstico enfrenta las pasiones y los recores de los personajes, el conflicto adquiere un perfil más convencional y menos espontáneo, en el que pesa en demasía el lastre

de escepticismo y amargura que debió equilibrarse con toques poéticos o de humor que hubieran matizado su agria humanidad." (Comentator, H.d.u.e., Noticiero Universal 27-V-1950)

y una exclusivamente referida al posible Neorrealismo del film:

"La acción ha salvado a la cinta de caer en un neorrealismo a la italiana, peligroso para el detalle, delicado para los actores y de relativo provecho económico." (J.de Letang, H.d.u.e., Solidaridad Nacional 28-V-1950)

no precisamente favorable y cargada de extraños prejuicios sobre la tendencia italiana. No seguiremos especulando a partir de confusas y contradictorias referencias, aunque creemos que queda justificado el dejar en suspenso la posible contribución de Historia de una escalera al desarrollo del Neorrealismo español.

Sí entre los cineastas españoles en activo a comienzos de la década de los años cincuenta había uno que hubiera conocido desde cerca al cine italiano, ése era sin lugar a dudas Edgar Neville. Autor de tres films en los estudios romanos entre 1939 y 1941 (Santa Rogelia, Frente de Madrid y La muchacha de Moscú), sin embargo la Italia por él conocida era la del Fascismo, anterior pues al Neorrealismo, un movimiento que en principio no parecía el más afín a la forma de ser y pensar del conde de Berlanga de Duero, diplomático, periodista, comediógrafo, novelista, etc. Ese mismo polifacetismo, su despreocupada dedicación al cine, convertían al diletante Neville en un cineasta extraño dentro del panorama culturalmente no muy elevado del cine español, dentro del cual gozaba de un considerable prestigio como argumentista y menos como realizador. Ese carácter, por otra parte, tal vez también contribuyó a la irregularidad de su filmografía, que junto a encargos anodinos alineaba algunas de las obras más significadas -sobre todo con el paso del tiempo, que las ha ido revalorizando hasta situarlas en primera fila- del cine español de los cuarenta: La torre de los siete jorobados (1944), La vida en un hilo (1945), Domingo de carnaval (1945) y El crimen de la calle Bordadores (1946) fueron sus títulos más logrados, aunque nunca alcanzaron un éxito comercial importante.

Con ese bagaje (véase: AAVV, II-2, 1977 y Pérez Perucha, II-2, 1982) Neville afrontó en 1950 la realización de El último caballo, un ácido alegato contra la modernización, con los suficientes rasgos neorrealistas como para ser reconocida generalmente como el definitivo arranque del Neorrealismo español. Los testimonios al respecto son sin embargo contradictorios, puesto que salvo algunas excepciones en las que se aboga sin vacilaciones por el carácter neorrealista de El último caballo:

"Y Edgar Neville viene ahora a sumarse a dicha corriente (el Neorrealismo) con una película que, dentro de ella, reúne excelentes cualidades y marca una posible orientación a seguir por nuestros productores dentro de ese género." (J.M.Vivanco, E.u.c., SIPE nº 347, 2-XII-1950, p.709)

"Edgar Neville nos ofrece ahora un nuevo intento de cine neorrealista..." (Comentador, E.u.c., Noticiero Universal 31-VII-1951)

en los casos más significativos se intenta conciliar el reconocimiento de esas afinidades neorrealistas con la defensa de una recia españolidad, no inclinada por ningún mimetismo extranjerizante:

"No será inútil recordar ahora, en que va a hablarse de influencias del neorrealismo italiano en esta película, como se habló cuando el estreno de Un hombre va por el camino, que eso que se llama el realismo y que hoy se centra en dos o tres nombres, Rossellini, De Sica o Blasetti, es una cosa bastante antigua (...) Este sentido poético que puede devolver al cine el realismo, sí es importante. Y por eso nos pareció importante en el cine español Un hombre va por el camino, y por eso nos parece más importante todavía este film, El último caballo, hecha con una superior inteligencia del argumento y con una finura de detalles (...) Los españoles no han calibrado inmediatamente su significación. Y, sin embargo, es un film destinado a quedar y a que se hable de él mucho tiempo." (Gómez Tello, E.u.c., Primer Plano nº 529, XI-1950)

"Se ha dicho y ya en fuerza de decirlo estamos cansados de oírlo, que en España no se sabe hacer buen cine, si no es en base de decorados interiores y actores más o menos teatrales. Que no sabemos aprovechar los escenarios naturales y que la naturalidad está siempre ausente de nuestro cine. Es posible que haya mucho de verdad en estas afirmaciones. Pero para demostrar que cuando se unen a una fuerte vocación cinematográfica una férrea voluntad, encaminada al enaltecimiento de nuestro cine, se logran películas tan buenas como las mejores extranjeras y aún, en ciertos aspectos, mejores, al librar a las producciones del poso amargo y desagradable, consecuencia de un mundo que se aparta de la verdad, cuando más cerca cree hallarse de ella, ha venido Edgar Neville con su película El último caballo (...) Edgar Neville ha sabido hacer una película realista, pero realista al modo español, sin servilismo a neorrealismos extranjeros, huyendo de las truculencias amargas a que tan aficionados son en esta escuela, que a fuerza de reiterar los mismos temas pretenden hacer creer que sólo lo desagradable y amargo es lo verdaderamente real y humano, haciendo de una excepción la regla general (...) En esta versión a la española del neorrealismo se despoja a éste de sus defectos, principalmente la amargura que en otras cintas nos dejan un mal sabor de boca y nos acongojan durante toda la proyección (...) Esperamos y deseamos que sea el comienzo de una nueva manera de ver la cinematografía en España que dé réplica al falso realismo extranjero." (J. Vázquez, "Paseando por Madrid del brazo de Neville", Fotogramas nº 112, XII-1950)

"...a uno le causa una cierta molestia el hecho de que algunos compañeros hablen de neorrealismo al comentar El último caballo. Sí es verdad que Neville ha rodado la mayoría de las escenas a pleno sol, a pleno aire de la calle, no lo es menos que ha fotografiado las calles del Madrid viejo y moderno al buen tuntún, sin preocupaciones estilísticas. Que digan que El último caballo es un film barato, hecho con un gasto mínimo y estarían en lo cierto." (S. Gasch, E.u.c., Destino nº 731, 11-VIII-1951, p.19)

Significativo en verdad es el planteamiento de Fotogramas, puesto que ya nos marca algunas de las fronteras que el Neorrealismo español difícilmente podrá atravesar. Como también lo es la incomodidad de la conciencia de que Neville está, en ese film, muy próximo a los esquemas neorrealistas, tal como la historiografía posterior tampoco tendrá gran inconveniente en reconocer, aún manteniendo las prevenciones nacionalistas:

"Tipos y situaciones surgen con espontánea naturalidad y recuerdan en algún momento la forma de hacer de un Camerini, de un De Sica, maestros del neorrealismo italiano. Sin embargo, no hay plagio alguno en el estilo que Neville imprime a su agradable película." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.68)

"Se ha dicho -y escrito- que la corriente del nuevo realismo italiano -pues el neorrealismo existió de siempre- entró en España con dos obras: Surcos y Esa parecía feliz. Afirmación no poco arbitraria, pues, un año antes, hacía su aparición en las pantallas españolas El último caballo, que es ya neorrealismo, aunque un neorrealismo que a nadie copia, filtrado a través de la inconfundible personalidad de su autor." (E.Sanz de Soto, en: AAVV, II-1, 1989, p.181/182)

De hecho el film de Neville, que él mismo calificaba de "tema neorrealista" (Pérez Perucha, II-2, 1982, p.122), oscilaba entre aspectos próximos al movimiento italiano y las tradiciones costumbristas del casticismo madrileño. Algo de eso se traslucía en la crítica de Gómez Mesa:

"Con unas notas de ternura, envueltas en una actitud sonriente, esta película refleja aspectos de estos días, expresados en un tono muy madrileño." (E.u.c., Arriba 34-XI-1950)

y se revelaba en el empleo de los escenarios naturales ofrecidos por la capital, elemento imprescindible para la consideración neorrealista del film. La plaza del Callao y la de Cortes, la Gran Vía, las calles de Alcalá y Cruzada, eran algunos de los escenarios más reconocibles del Madrid popular, que se abría a la representación cinematográfica, como lugar privilegiado para las sucesivas películas de carácter neorrealista. Eso era tan así como para que J.Vázquez dijese que:

"Bien podemos asegurar que el protagonista de El último caballo es Madrid, pero no un Madrid mixtificado con falsos casticismos, sino el verdadero en toda su enorme proyección y significados españoles. La mayor parte de las escenas están rodadas en sus calles, dando un mentís rotundo a quienes afirman que las escenas más «reales» son las que se filman en interiores, a base de decorados y escayolas." (Fotogramas nº 112...)

o desde SIPR se reafirmase que:

"Y todo ello teniendo por escenario el Madrid actual, con su contraste de los barrios populosos del centro y los apacibles de los extremos..." (J.M. Vivanco, E.u.c., SIPR nº 347...)

con una candorosa identificación del extrarradio con algo parecido a lo bucólico. Más allá de la autenticidad de su adscripción neorrealista, lo cierto es que El último caballo se significaba en la apertura de una vía alternativa al cine "de escayola" que, de forma muy sumaria, parecía caracterizar al cine nacional. De ahí la repercusión del film de Neville dentro de la singladura de nuestro cine, reconocida ya desde el momento de su estreno:

"Yo sitúo esta película junto a La vida en un hilo y me quedo con ellas como las mejores producciones del cine español." (E. Llovet, "Así opinan de E.u.c.", Primer Plano nº 531, XII-1950)

"Neville ha señalado el camino que debemos seguir en vez de tanto abuso de salones y señores con chistera." (Tono, "Así opinan de E.u.c.", Primer Plano nº 531, XII-1950)

Tal vez sería ése el máximo logro al que podría aspirar nuestro modesto Neorrealismo: romper la dinámica establecida en la producción cinematográfica nacional. Si pensamos en el caso de Surcos versus Alba de América y la rápida liquidación del más rancio cine "histórico", deberemos reconocer que alguna victoria -más o menos pírrica- iba a lograr el Neorrealismo a la española.

De todas formas, la mayor parte de críticas no profundizaban en demasía, sino que se quedaban en un tono elogioso carente de cualquier compromiso:

"La película, realizada con extraordinaria sencillez y simplicidad, va desarrollando su humanísimo asunto a través de una serie de escenas en las que se conjugan armoniosamente lo cómico y hasta lo jocoso de diálogos y situaciones con lo dramático, tierno y finamente emotivo de otras." (J.M. Vivanco, SIPK nº 347...)

incluso con algún elemento crítico:

"No ha mimado demasiado la realización de tan soberbio hallazgo argumental, pero su experto conocimiento del cine ha sabido expresar en bellas imágenes la enorme fuerza del tema y la película se ve con gusto, emociona y hace reír. Y deja hasta un leve poso de melancolía." (A. Sánchez, El. u. c., El Alcázar 24-XI-1950)

o irónico:

"Edgar Neville ha desarrollado en El último caballo una idea agradable, espiritual y limpia, alejándose de lo morboso y truculento en boga y logrando que al aparecer sobre los últimos fotogramas la palabra «fin» el espectador se dé cuenta de que sí no ha visto una gran película, ha pasado un rato alegre, ameno, y quizá se ha despertado o reavivado en su interior especiales predisposiciones afectivas para con los caballos." (P. Vila San-Juán, E. u. c., La Vanguardia 31-VII-1951)

En conclusión, parece que todo fue agradable y acogedor en torno a la película de Neville, ya que los "peros" fueron mínimos o de detalle:

"Y es lástima que Neville -en el cometido de director- se deje vencer por las prisas de estos tiempos y no mida debidamente sus trabajos." (L. Gómez Mesa, E. u. c., Arriba 24-XI-1950)

casi siempre en torno a la desigualdad entre la capacidad de Neville como argumentista o como realizador. Sin embargo no dejaron de cernirse algunos malos presagios sobre la continuidad de la línea iniciada por Neville; tal vez el más significativo fuese la actitud "oficial" respecto al film y su presentación en el Festival de Cannes. Como indica Pérez Perucha, el propio Neville:

"...se duele resignado e impotentemente, sin resignarse siquiera en polemizar, de que la presentación de su El último caballo en el certamen francés haya sido boicoteada por las instancias oficiales del Régimen (franquista) trazando, de paso, un divertido y sarcástico retrato de las tres películas españolas oficialmente a concurso." (II-2, 1982, p.122)

Y en una entrevista concedida a Cámara, el cineasta señalaba que:

"La otra película que se presentó fue El último caballo; pero ésta hubo de presentarse fuera de concurso por toda clase de impedimentos burocráticos, y aunque tuvimos la satisfacción de que fuera aplaudida en más de seis ocasiones durante la proyección y ovacionada al final, no se podía esperar ninguna clase de premio." (Cámara nº 201, 15-V-1951)

Recordemos que en ese Festival de Cannes de 1951, donde curiosamente fueron presentados internacionalmente títulos como Milagro en Milán o Los olvidados (L. Buñuel, 1950), la presencia oficial española se hizo a través de Balarrasa (Nieves Conde), La honradez de la cerradura (Escobar) y Debla, la virgen gitana (Torrado). Con todo esto se evidencia que, pese a su modestia crítica, un film como El último caballo no dejaba de resultar incómodo desde la perspectiva gubernamental.

Ahora bien, esas prevenciones o esas alabanzas entusiastas que vimos con anterioridad, ¿estaban plenamente justificadas? ¿Podemos decir consecuentemente que el film de Neville significó un hito, una ruptura, un giro, en nuestra cinematografía? ¿O cuando menos fue un intento consciente e intencionado en ese sentido? ¿Significó realmente una muestra de Neorrealismo, aún dentro de las tamizaciones que la coyuntura española imponía? Se trata, pues, de redimensionar el valor de El último caballo no desde una posición crítica genérica, sino desde nuestro prisma concreto: su vinculación con el Neorrealismo.

Podemos distinguir tres dimensiones en la consideración neorrealista de El último caballo, en función de nuestra misma propuesta de caracterización general de la tendencia neorrealista. Es indiscutible que el film del realizador de Nada se aproxima a la realidad ambiental, propende a romper una distancia que parecía poco menos que insalvable dentro de nuestro cine; es evidente que lo más auténtico de El último caballo son los trasfondos urbanos, la ciudad convertida en escenario. Pero también es cierto que sólo eso: escenario. Más tarde volveremos a una revisión global del planteamiento topográfico del cine neorrealista español en relación al italiano, pero podemos anticipar que en ningún momento del film la contextura ambiental adquiere una dimensión dramática o simplemente narrativa equiparable a la de algunos de las muestras del Neorrealismo urbano italiano. Los escenarios naturales (urbanos) de El último caballo son las más de las veces postales de fondo a una vivencia dramática auténticamente forzada.

El realismo ambiental no se limita, obviamente, al decorado, sino a los tipos, usos y costumbres llevados a la pantalla. Los primeros están lejos de cualquier voluntad realista, aparentemente porque los límites de lo decible así lo imponían (aunque en films muy inmediatamente posteriores se iría mucho más lejos, por lo que los argumentos extrafílmicos no son suficientes) pero sobre todo porque respondían a una opción ideológica por parte de Neville. Su condición de guionista unida a la de director otorgan al cineasta una responsabilidad casi absoluta sobre el producto ideado, que por otra parte no consta sufriese alteraciones por parte de la censura; evidentemente siempre se podrá alegar la autocensura, pero con ello nos situamos en la órbita de la mera hipótesis.

Volviendo a los tipos centrales del film, ante todo nos hemos de centrar en la figura del protagonista, primera aparición del recurrente Fernando Fernán-Gómez en nuestras páginas: un casi atildado oficinista (siempre impecablemente vestido con su traje gris) transmutado en defensor del aparentemente "último" caballo existente en Madrid. El se verá rodeado de un amigo bombero (!), de una insorportable novia (con mamá) tan pequeño-burguesa como él, de un cochero borrachía y una encantadora y comprensiva florista que, evidentemente, acabará suplantando a la anterior... Con buena voluntad nos situaríamos en el territorio del Neorrealismo más rosáceo, cuando no -y no creo que llegue a su altura- de la comedia populista pre-neorrealista, tipo Avanti.

c'á posta o Campo dei fiori. Esto no se tratará de una excepción, puesto que será la tónica preponderante en otros films del Neorrealismo "a la española", pero sí aceptamos El último caballo como arranque de la tendencia, deberíamos asumir también las limitaciones que en él mismo ya empiezan a quedar definidas.

Fuera de todo realismo, esos personajes son idóneos para la intenciones de Neville; y ahí nos hemos de detener un momento. Algo más arriba hemos hablado de "tendencia" en relación al Neorrealismo español, evidentemente porque bajo ningún concepto -en su carácter débil- podemos hablar de movimiento. Creemos a Neville bastante alejado de cualquier pretensión de encabezar movimiento de tipo alguno -siquiera de integrarse- dentro de su claro individualismo burgués; y ni siquiera se puede confiar lo más mínimo en una "conversión" de Neville al Neorrealismo, de la cual podemos dudar -y los escritos y films del cineasta así lo confirman- con toda contundencia. Si de pruebas hiciese falta, bastaría con rememorar su filmografía inmediatamente posterior para comprender que, en la perspectiva neorrealista, El último caballo no hizo más Neorrealismo que primavera pueda hacer una flor... Mi Cuento de hadas (1951), ni el episodio de El cerco del diablo (1952), ni la interesante por otros motivos apología folklórica de Duende y misterio del flamenco (1952) o films posteriores aún menos significados como La ironía del dinero (1955), El baile (1959) -que rentabilizaba su mayor éxito escénico- o tan siquiera Mi calle (1960), tuvieron el menor atisbo neorrealista, tal como no lo habían tenido las diversas y proteicas películas que antecedieron a El último caballo, que iban desde la alta comedia hasta el sainete arnichesco o solanesco.

En esa medida, la superficialidad de la aproximación a la realidad ambiental -la contigüidad- se imbrica con la carencia de cualquier voluntad implicadora en esa realidad. La mirada de Neville sobre la historia que nos propone es a la vez una mirada distanciadamente irónica -inexistente como tal en el auténtico Neorrealismo italiano- y caracterizada por una idiosincracia tradicionalmente burguesa. De ahí que los elementos populares de El último caballo aparezcan totalmente idealizados a través de esa óptica casi pequeño-burguesa, que los reduce -como mucho- al ámbito del casticismo. Mientras que en Domingo de carnaval, por ejemplo, la aproximación al universo popular madrileño asume una estilización expresionista derivada del mundo solanesco, en El último caballo nos encontramos ante monigotes carentes de cualquier entidad realista, cosa muy alejada de los grandes personajes neorrealistas, aún de aquellos menos caracterizados psicológicamente.

Esa visión, esto sí, acorde con la caracterización oficinesca del protagonista, según la cual el contenido "social" del film se limita a una genérica denuncia de la riqueza o a una ridiculización de todos aquellos personajes que encarnan algún tipo de autoridad. Es evidente que se insiste en que la falta de dinero, el status social del protagonista, le impiden desarrollar su sueño -conservar el caballo- aún habiendo sacrificado su incierta felicidad matrimonial; pero ello es asumido con un absoluto conformismo, que tan sólo tiene su válvula de escape mediante la utopía final de la vida campesina en los márgenes de la ciudad, no sin antes haber resuelto con plena eficacia burguesa el problema del caballo convirtiéndose en arrendador de sus servicios para el coche de caballos. A la contra, podríamos decir que El último caballo nos remite con nitidez a los meandros de la actitud y el pensamiento pequeño-burgués, pero sin ningún ánimo crítico, sino asumiendo esa perspectiva como la propia de la película y desde ella lanzando una vacua crítica que se disuelve en su propia globalidad.

No podemos negar que desde un planteamiento más sentimental que no de otro tipo, Neville propone ciertas anotaciones de pasada que posiblemente constituyan la componente más interesante e insólita en el cine español desde la vertiente realista. Ennumeremos algunas de ellas:

- 1) Fernando se reinstala en su antigua pensión al regreso del servicio militar, con lo que se inaugura un ámbito central del cine "neorrealista" hispano de los años venideros, definiéndonos el mezquino ámbito de los privados de ese universo de oficinistas y opositores que pululará por el cine español de la época.
- 2) Desde ese mismo regreso, se nos sitúa en la perspectiva del hambre. Recordemos que como un Carpanta cualquiera, el caballo Bucéfalo se pondrá a morir como consecuencia de una indigestión el día que pueda alimentarse de avena y cebada, acostumbrado a las hierbas, flores marchitas u ocasionales geranios robados de su dieta habitual.
- 3) La precariedad del empleo, a duras penas guardado -por ley- durante el período de estancia en la milicia, pero siempre al albur de la arbitrariedad de unos jefes gozan de patente de curso en sus relaciones laborales.

4) La pervivencia del estraperlo en relación a determinados productos, como la penicilina necesaria (?) para curar a a Bucéfalo de su indigestión.

5) Las primeras apariciones turísticas del cine español, con las parejas que usan los servicios de Nemesio, el cochero, para sus recorridos por las calles madrileñas.

Esas anotaciones nos valen tanto intrínsecamente como por su representatividad, por su recurrencia en films posteriores, eso sí, propuestas con una variada diversidad de tonos. Pero repitamos, están planteadas de pasada, como mera constatación de una realidad fatalmente presente.

Esas anotaciones nos valen tanto intrínsecamente como por su representatividad, por su recurrencia en films posteriores, eso sí, propuestas con una variada diversidad de tonos. Pero repitamos, están planteadas de pasada, como mera constatación de una realidad fatalmente presente. Además, siempre rodeadas de la ironía que caracteriza a Neville y da brillo a sus breves colaboraciones periodísticas (Neville, III, 1976); una ironía que se manifiesta no sólo en el tono con que están planteados esos mismos aspectos realistas, sino en el hecho de que se circunscriban con momentos mucho más descaradamente humorísticos. Como sino interpretar todo lo referente a un personaje tan endeble como el amigo bombero que interpreta José Luis Ozores (con el forzado y reiterado "gag" del teléfono); cómo el tratamiento de los diferentes jefes que aparecen en el film (de la oficina, de los bomberos), sin embargo distinto del que recibe el comisario de policía que "indulta" al caballo en la plaza de toros (una cosa es el "jefe" y otra la autoridad); la visión del mundo de los toros, mucho más cruel de lo habitual al plantearse desde la perspectiva tan poco heroica de los caballos mandados al sacrificio; momentos de neta resonancia capriana -al estilo de Vive como quieras (You Can't Take It With You, 1938)- como cuando en la taberna "La Cruzada" -otro toque irónico, sino fuese porque existe una calle con ese nombre en Madrid- Isabel brinda con un "Vamos a beber por la ley seca"...

Sin embargo, tanto los aspectos realistas como los momentos humorísticos destilantes de ironía, se enmarcan en un planteamiento general del film que, pese a que pueda reclamar una cierta solidaridad desde nuestra ecológica perspectiva actual:

"Las vicisitudes del ex-soldado y de su caballo adquieren una humanidad insospechada y la película termina con un canto a la naturaleza, mucho antes de que la ecología fuera uno de los temas preocupantes de nuestro tiempo." (E.Sanz de Soto, en: AAVV, II-1, 1989, p.182)

situado en su momento, en la aún autárquica y atrasada España de 1950, no podemos dejar de interpretar como netamente reaccionario. Tomemos como ejemplo el momento de El último caballo en que se hace explícita la ideología del film, en boca del personaje de Fernando que, ablandado por la bebida, explicita sus más íntimas convicciones. Fernando dice algo así:

"Ahora vanos a brindar por el mundo antiguo. El mundo en que un pobre hombre podía tener un caballo y le podía dar de comer sin grandes dificultades. El mundo en que se podía vivir tranquilamente sin matarse trabajando. El mundo en el que todo era suave y fácil, cuando había solidaridad entre los hombres y cuando todo lo que se movía tenía sangre caliente...Cuando no había tanto motor, ni tanta máquina, ni tanto hierro, ni tanta gasolina, ni tanto humo, ni tanta porquería. Cuando la gente no tenía tanta prisa y vivía con más sosiego...Cuando no había ese gesto hosco que hoy se observa en todos porque a la gente le falta siempre la peseta sobrante con la que se compraba la alegría, cuando todo valía unos céntimos. Sí hoy se gaa más, pero hoy sólo se tiene para vivir y para comer, y eso...eso es poco (...) Y de todo tiene la culpa la vida moderna...Hay que acabar con la vida moderna."

Reaccionarismo y conservadurismo, por tanto, es lo que se propone explícitamente en el film. Evidentemente se dirá -con razón- que no se puede identificar lo que dice un personaje con el punto de vista del cineasta; pero sí podemos entender, por los propios mecanismos de construcción narrativo-dramática y de puesta en escena, cual es la posición del cineasta. Sí aquella identificación no es cierta siempre, tampoco es obligado el negarla cuando el conjunto de esos mecanismos así lo confirma.

El discurso de Fernando se inicia indudablemente con una declaración de nostalgia en favor del "mundo antiguo"; parece que se nos esté hablando del viejo Régimen, pero en verdad se trata de ese mundo mitificado en el recuerdo pequeño-burgués cuando llegan los tiempos de crisis; cuando se identifica su

propia posición perdida -lo que no es estrictamente el caso del conde de Berlanga de Duero- con la del conjunto social. Hablar del mundo antiguo en que cualquier "pobre hombre" no sólo tenía un caballo, sino darle de comer, cuando el recuerdo del hambre era una constante para tantos españoles; o de un tiempo en que "se podía vivir tranquilamente sin matarse trabajando", adquiere casi un carácter de provocación reaccionaria. Del rechazo del maquinismo y los motores habrá que recordar que correspondía también a un planteamiento ultramontano, cuando los problemas del país se medían por sus déficits energéticos, de industrialización y de maquinización de la agricultura...

Termina esa parrafada con un "hay que acabar con la vida moderna" que firmaría cualquier obispo tridentino o el mismísimo dictador. Es todo tan obvio, tan transparente, tan provocador que no puede dejar de asomar la sospecha de una ironía total, de un juego antifrásico capaz de convertir -mediante una inversión del discurso desde la puesta en escena- la literalidad de lo dicho en su estricta réplica. Pero ese uso de la antífrasis -maestro, por ejemplo, en Buñuel- no parece ser el planteamiento de Neville, puesto que esa antífrasis requiere, cuando menos, que la propia puesta en escena esté distorsionando lo dicho verbalmente (o viceversa). Toda la construcción del relato privilegiando en cada momento la posición de Fernando como supunto focal, como figura de identificación primordial para el espectador, destruye cualquier suposición antifrásica. Es más, un momento tan decisivo en toda propuesta narrativa dentro del MRI como es la clausura, el final, en el caso de El último caballo redundando en los mismos planteamientos, cuando Fernando proclama -justo antes del plano del coche de caballos marchando hacia la felicidad, con ciertas connotaciones del Vidor de El pan nuestro de cada día (Our Daily Bread, 1934) o de lo finales chaplinianos- a sus compañeros como lema para su empresa común:

"¡Un labrador, un bombero, un chupatintas y una florista contra el mundo moderno!"

Aparte del sentido de tales planteamientos en el contexto de la sociedad española coetánea, desde la perspectiva neorrealista evidentemente no resultan aceptables. La componente de crítica social que significa el Neorrealismo, superada la fase "heroica" en torno al tema de la liberación, no se plantea jamás desde la perspectiva retrógrada o nostálgica de un pasado que, en todo caso, se vislumbra como la historia de la explotación (La terra trema, Caccia tragica, Il mulino del Po) y no como el recuerdo de un idílico paraíso. Bajo ningún concepto creemos que Ricci

estuviese interesado en sustituir su bicicleta -aunque no tenga motor, una máquina al fin- por un pollino, o que las mecanógrafas de Roma oca undici rechazasen su empleo oficinesco desde la inquietud del paro. Una cosa es que ni pescadores o agricultores con conciencia de clase, ni desempleados necesitados de cualquier trabajo simplemente para subsistir pudiesen entrar en las pantallas españolas; otra es que se propusiese desde éstas un discurso caracterizado como el de Fernando/Neville.

En último término, El último caballo no se nos aparece tan innovadora respecto al discurso ideológico dominante en el cine español, ese discurso anacrónico y autárquico que tanto podía manifestarse en los territorios de la patraña histórica, del folklorismo adocenado o de la comedia más o menos cosmopolita. Y desde la perspectiva cinematográfica, el film de Neville tampoco asume más que tímidamente una renovación en las formas de expresión, apoyado en el juego interpretativo de actores perfectamente establecidos en la industria vigente y sin mayor vocación de innovación formal que la correspondiente a un buen gusto en la puesta en escena que en todo caso ya venía acreditado por films anteriores de su autor.

V.2. 1950: BRIGADA CRIMINAL / APARTADO DE CORREOS 1001

Este año de 1950 aún aparece otro par de films que nos replantean la cuestión de la influencia neorrealista desde otra órbita. Se trata de dos films policíacos, Brigada criminal, de Ignacio Iquino y Apartado de Correos 1001, de Julio Salvador, rodados -el primero en Barcelona y el segundo en Madrid- y estrenados casi simultáneamente (4 y 6-XII-1950 en Barcelona, 8 y 26 I-1951 en Madrid, respectivamente). ¿Porqué traer a estas páginas dos films inequívocamente "de género" que parecen tener su punto de referencia en la tradición hollywoodense? En primera instancia no hay duda de que tras esos dos films aletean antecedentes americanos que van desde La casa de la calle 42 (The House of the 92nd Street, 1945) y Yo creo en tí (Call Northside 777, 1948) hasta La ciudad desnuda (The Naked City, 1948) y Mercado de ladrones (Thieves Highway, 1949), de Jules Dassin, por citar sólo algunos ejemplos, por no remontarnos a títulos más añejos, como Contra el imperio del crimen (G-Men, 1935), de William Keighley. Sin duda, los films de Keighley o Hathaway resultan mucho más modélicos para las dos películas españolas que

no los de Dassin, ya que en ellos predomina la componente propagandístico-aleccionadora sobre la meramente realista, pese a la coartada de un aspecto "documental" que funciona como coartada legitimadora.

Esa influencia americana sobre Salvador e Iquino -no olvidando que el primero era un director carente de toda personalidad y que giraba en la órbita del segundo- fue rápida y gustosamente reconocida:

"Y si Apartado de Correos 1001 sigue demasiado la pauta trazada por La ciudad desnuda, de Jules Dassin (con toques de Orson Welles en el desenlace), la visión que nos ofrece de Barcelona posee una trepidación de vida real que en nada desmerece de las imágenes del Nueva York visto por Dassin." (L.G.Blain, "Neorrealismo en el cine español", Fotogramas nº 109, XII-1950)

"Brigada criminal sigue otra tónica y nos recuerda al Keighley de La calle sin nombre por el nervio de las escenas, el ritmo de las secuencias y la afinidad del decorado natural con los personajes en la ágil planificación." (L.G.Blain, Fotogramas nº 109...)

incluso por el propio Iquino:

"¿Cómo hacer un film que tuviera el vigor y la dinamicidad de una película americana del género y que al mismo tiempo fuera genuinamente española?" (I.Iquino, "Iquino cuenta su película", Primer Plano nº 531, XII-1950)

Ahora bien, esa influencia americana impulsaba con inmediatez un pensamiento hacia el omnipresente Neorrealismo del momento:

"Su concepción del cine se acerca bastante a la de estos directores italianos que al terminar la guerra se echaron por los caminos con la cámara auestas (...). Su corte es el de La calle sin nombre o La ciudad desnuda. Como en ellas, el realismo nuevo que puso de actualidad el cine italiano es fórmula para rodar en la calle..." (E.Foyé, B.c., Noticiero Universal 5-XII-1950)

"No teniendo la guerra a su disposición como Rossellini, han utilizado el crimen, lo mismo que Dassin o Keighley." (S.Gasch, A.d.C.1001, Destino nº 697, 16-XII-1950, p.24)

"Ha sido Iquino el primero en darnos la realización más conseguida dentro de ese nuevo estilo del neorrealismo. Un Iquino que esta vez supera la zona de mediocre habilidad en que siempre se desarrolló y nos ofrece una película de indudables valores." (A.Sánchez, B.c., El Alcázar 9-I-1951)

"...con sujeción rigurosísima y acertada a lo que se llama «neorrealismo», nadie sabe concretamente por qué causa; es decir, con un predominio de auténticos exteriores, captados en esta ocasión con una movilidad y una gracia notables..." (J.F.Lasa, A.d.C.1001, Licen nº 65, I-1951)

Ya se puede preveer que los aspectos neorrealistas van de la mano, en ambos casos, de un cierto grado de realismo ambiental, esto es, del empleo de escenarios urbanos naturales, algo resaltado por prácticamente la totalidad de la crítica:

"La película empieza con una sorprendente sinfonía de la ciudad (...) En una palabra, cuanto acontece ha sido rodado en los mismos lugares en los que la acción se sitúa. Nos encontramos ante este nuevo cine que huye de los estudios para buscar el mayor efecto que puede interesar al espectador: el de la verdad." (M.L.Morales, A.d.C.1001, Fotogramas nº 108, XII-1950)

"Decíamos ayer que había que dar las gracias a los cineastas españoles decididos por fin a sacar una cámara nacional al aire libre." (J.Ruiz, A.d.C.1001, Correo Catalán 5-XII-1950)

"Pero la mirada de su realizador, al situarse detrás de la cámara, ha ido emplazando cada escena en los decorados naturales de la gran ciudad. Con este verismo, con esta salida al aire libre, un argumento -...- conquista muchos puntos." (Gómez Tello, A.d.C.1001, Primer Plano nº 536, II-1951)

"...una perfecta sensación de verismo en el rodaje de los exteriores que ocupan una gran parte de las películas." (J.M. Vivanco, A.d.C.1001, SIPR nº 356, 4-II-1951, p.70)

"...una gran virtud que distingue al film: en su ambientación, en su localización geográfica, humana y anecdótica. Lo que sucede, sucede en nuestras calles, en nuestras carreteras y todos los personajes -excluyendo los delincuentes, que suelen tener caracteres internacionales- son auténticamente españoles..." (H.Sáenz Guerrero, B.c., La Vanguardia 6-XII-1950)

"...en escenarios casi íntegramente naturales -de acuerdo con la técnica moderna hoy en boga-..." (E.Foyé, Brigada criminal, Noticiere Universal 6-XII-1950)

"Ante todo hemos de dar las gracias a estos cineastas españoles entre los que se cuenta Iquino por haber sacado una cámara nacional al aire libre, por haber buscado en la acción -...- la inspiración a sus recientes cintas. Desviado por derroteros de guardarropía, el cine nacional había tenido hasta hace poco escasas ocasiones de somarse a la calle. El tema de nuestro tiempo, el conflicto enmagas de camisa, la aventura con fondo de tráfico urbano parecían horrorizarle." (J.Ruiz, B.c., Correo Catalán 6-XII-1950)

"¿Cómo explicarse esta sensación de sencillez, de plenitud, que da Brigada criminal, sino por el hecho de que Iquino ha rodado en casi todas sus películas algo al aire libre? Esta película se esperaba en él. Por temperamento, por dinamicidad, tenía que salir al encuentro de la calle. Y aquí está Brigada criminal." (Gómez Tello, B.c., Primer Plano nº 535, I-1951)

"Hasta Iquino siente la llamada de su tiempo y realiza Brigada criminal, sacando la cámara a la calle y consiguiendo la que sigue siendo, quizás, la mejor película española de gangsters." (Vizcaino Casas II-1, 1976, p.115)

Volvemos a comprobar, una vez más, y no será la última, que el rodaje en exteriores naturales se convierte para la mayor parte de la crítica no sólo en condición necesaria, sino prácticamente suficiente para establecer el tono realista de esos films. Un realismo que para Iquino no era cuestión de oportunismo, según declaraba antes de su estreno:

"Me interesa aquí hacer constar que no pensé en hacer cine realista por seguir la moda. Creo que este cine, o lo que se entiende por tal, lo he llevado siempre en mi temperamento y lo he hecho obedeciendo a mi propio impulso. Creo que este cine directo es el que mejor se adapta a las reacciones del público español. No quise hacer cine realista. Quise hacer, como siempre, una película «mía»." (I. Iquino, Primer Plano nº 531...)

y que para muchos críticos aparecía como incuestionable, hasta alcanzar cotas documentalísticas según los más exagerados:

"Iquino hace de la cámara el prodigioso elemento para darnos de la realidad una nueva visión, mientras en otras, es exclusivamente el documento lo que le interesa captar, es decir, la realidad misma que han vivido los supuestos personajes de su historia." (M.L. Morales, B.c., Fotogramas nº 108...)

"Brigada criminal es una explotación a fondo de las posibilidades que el cine actual -en el sentido de contacto con los problemas de nuestra época, con la realidad y los hombres, la calle y la vida inmediata- tiene en España. Las tuvo siempre, pero parecía que había temor en salir a su encuentro." (Gómez Tello, B.c., Primer Plano nº 535, I-1951)

"...la realización cinematográfica, ágil, dinámica y perfectamente ambientada hasta dar una impresión al espectador de una realidad vivida, y en muchos aspectos, con toda la autenticidad de un documental." (B.c., Ecclesia nº 496, 13--1951, p.54)

"Parte del punto de vista de dar movilidad a la obra con la ininterrumpida continuidad de episodios y con el enfoque casi simultáneo de la ficción narrativa con el documento..." (M.L. Morales, A.d.C.1001, Fotogramas nº 108,...)

"...como es moda hoy día, Apartado de Correos 1001 tiene un aspecto «documental», en el que sus autores han insistido con frecuencia: el film nos muestra las calles y los locales verdaderos donde se desarrolla la acción, nos pone al corriente de las distintas técnicas empleadas por nuestra Policía (...) Con Apartado..., y también con Brigada criminal, de Iquino, se revela la incorporación definitiva y total de nuestro cine a esa escuela verista que engendra actualmente, en todos los países, las obras más hermosas." (S.Gasch, A.d.C.1001, Destino nº 697,...)

"Aspira su director a conseguir un film realista, de los llamados de cine directo." (A.d.C.1001, Ecclesia nº 499, 3-I-1951, p.23)

"...desarrollándola dentro de esas normas del realismo cinematográfico que inauguré entre nosotros El último caballo." (J.M.Vivanco, A.d.C.1001, SIPE nº 356,...)

"(Apartado...)...un film realista, auténtico, limpio, que consagró en olor de multitudes a su protagonista, Conrado San Martín. Y alcanzó un tremendo éxito comercial." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.115)

Todas esas observaciones se enmarcaban entre considerables elogios, de los cuales aún se hace eco años después Méndez Leite en su peculiar revisitación del cine español:

"(en Brigada...) la persecución del criminal refugiado en un edificio en construcción: he aquí un fragmento del mejor cine policíaco de todos los tiempos (...) Fluye el relato (en Apartado...) con espontaneidad y au ritmo impresionante. Parte el tema de un crimen perpetrado en plena calle y siguen paso a paso las incidencias de su esclarecimiento, hasta llegar a un desenlace espectacular perfectamente logrado." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.76/77)

los cuales además contribuyeron a un razonable éxito comercial, pese a que -sobre todo en el caso de Apartado de Correos 1001- no hubiese mucha confianza previa:

"...nadie en la productora creía en él, hasta tal punto que no se encomendó su dirección a ninguno de los realizadores cotizados de la casa, sino a un ayudante, Julio Salvador." (Lara-Rodríguez, II-2, 1991, p.174)

debiendo advertirse que la simultaneidad de ambos proyectos no fue casual, ya que el film de Salvador estuvo producido por Emisora Films (para Hispano Fox Film) que había sido entre 1943 y 1948 la productora precisamente de Iquino, director y productor de Brigada criminal, y que en el período 1948-1951 controlaba Ariza.

Por supuesto, las alabanzas a ambos films no eran desinteresadas, sino que correspondían a consignas sí más no implícitas, ya que los dos estaban directamente centrados en mostrar la preparación, abnegación y eficacia de la Policía española (y concretamente la Brigada de Investigación Criminal) frente a la delincuencia de primera fila:

"En cuanto a su argumento se ha salvado totalmente de caer en la literatura especializada del género policíaco vulgar. En parte, debido a que es «un homenaje a la abnegación y heroísmo de todos los funcionarios de la policía española». Por esta razón se ha dado a los personajes principales un carácter de generalización, a fin de que la nota heroica adquiera mayor sinceridad y sea consecuencia lógica de la formación, espíritu y disciplina de una institución." (M.L.Morales, B.C., Fotogramas nº 108...)

Pero volvamos a nuestro tema central, una vez revisadas algunas de las reacciones provocadas por ambos films, que si bien no son absolutamente asimilables entre sí, permitían ese análisis desde un bloque unificado, tal como hacía Blain al dedicarles amplio espacio en un importante artículo intitulado "Neorrealismo en el cine español" y cuya referencia nos permite reintroducir la cuestión del Neorrealismo:

"Afortunadamente, dos películas españolas estrenadas en estos días nos hacen vislumbrar la esperanza de que los productores se olviden un poco de las películas y los decorados de Opera. Estas dos cintas nos presentan a personajes de hoy, sin artificios de maquillaje, y, lo que es mejor, sacan a respirar el aire de las calles (...). Nos referimos a Brigada... y Apartado.... En ambas, la ciudad vive en la pantalla con su habitual

vibración cotidiana. Sería exagerado pretender que estas cintas constituyen aciertos definitivos. No son obras perfectas, pero sí son el primer intento serio de neorrealismo en nuestro cine, y por ello, sólo se hacen merecedoras de toda consideración. A decir verdad, se trata de dos ensayos de cine neorrealista, y, como es natural, reflejan la timidez de la inexperiencia en el contenido más que en la forma. Es decir: ambas cintas pecan de un argumento convencional e ingenuo que (como ocurre con muchas películas policíacas de Hollywood) no admite el análisis; pero testimonian tal dosis de buena voluntad que sería injusto entretenernos en detallar sus errores. Esto es en lo que se refiere al contenido temático. Pero ningún reproche podemos hacer a la forma. Cinematográficamente responden a la técnica neorrealista de Hollywood. Es comprensible que este ensayo de neorrealismo español no se haya inspirado en el realismo italiano, sino en el de Hollywood, puesto que de él nos han llegado más muestras. Ahora bien, sería lamentable que, en el supuesto de que el ejemplo de Iquino y Salvador sea seguido por otros, éste género de realizaciones se mantengan dentro del ámbito de la rúbrica de «sucesos»." (L.G. Blain, "Neorrealismo en el cine español", Fotogramas nº 109, XII-1950)

Hay que hacer la advertencia de que cuando Blain otorga a estos dos films la primacía en la tendencia hispana hacia el Neorrealismo, en Barcelona aún no ha sido estrenada El último caballo, a diferencia de lo que ocurre con la crítica madrileña que ya ha tenido la ocasión de conocer el film de Neville. Una vez más hay que tener muy en cuenta cuestiones de cronología en relación a estrenos o pases privados de ciertas películas para entender prioridades que muchas veces parecerían incomprensibles.

No vamos a caer en la ingenuidad de creer en cualquier afiliación neorrealista por parte de Iquino, hombre de reconocido mimetismo y oportunismo, que tanto hará El Judas como pornografía vergonzante dos décadas después, y del que Luciano Egido diría que:

"Los films de Iquino son calcos de obras americanas de éxito (...) o italianas (del peor y más detestable neorrealismo)." ("Le cinéma d'intérêt national", Cahiers de la Cinémathèque nº 38/39, hiver 1984, p.50)

Y otro tanto diríamos del gris Julio Salvador, hombre de larga trayectoria cinematográfica desde sus comienzos como ayudante de dirección en 1934 y de la que Apartado... sería su segunda película, tras su debut como director en 1945, pero cuya continuidad nunca superaría los logros con ella obtenidos. Por tanto, desde la personalidad de ambos cineastas no cabe ningún apoyo serio para suponer un interés auténtico por el Neorrealismo. Tan sólo se trataba de aprovechar las circunstancias del momento en un caso y de no desperdiciar la ocasión de dirigir cine tras cinco años de sequía en el otro.

Pasando de las opiniones a la concreción de los textos fílmicos, es indudable que en las dos películas hay un esfuerzo "verista", siempre y cuando éste lo consideremos en relación con el conjunto de la producción hispana circundante. En verdad abundan los exteriores tomados de la realidad urbana; en este sentido creemos que Apartado... da mayor énfasis al escenario barcelonés que no Brigada criminal. En el film de Salvador hay un especial cuidado no sólo en situar determinados momentos de la acción en lugares significativos y reconocibles de la ciudad -de colocar postales como trasfondo, en una palabra-, sino en un cuidado cierto en la reconstrucción de itinerarios o en la caracterización concreta de los diferentes lugares en donde transcurre la historia:

Estación de los Ferrocarriles Catalanes en Bellaterra.
 Jefatura Superior de Policía, en Vía Layetana.
 Sede de La Vaguada en la calle Pelayo.
 Solar en la calle Castillejos.
 Edificio de Correos, en la plaza de Antonio López.
 Buzón en las Ramblas.
 Casa de huéspedes en la Rambla.
 Hotel Jardín, en la plaza del Pino.
 Edificio de Telefónica, en plaza de Cataluña.
 Banco (no reconocido, aunque pudiera ser tal vez el
 Hispano-Americano de Paseo de Gracia).
 Oficina tapadera en Paseo Colón.
 Torre en Sarriá, en el número 60 de la calle Bonaplata.
 Local de fotografía en la calle de Caspe.
 Frontón Cataluña junto al teatro Apolo, en el Paralelo.
 Parque de Atracciones Apolo.

Por su parte, en Brigada criminal no se llega a tanta concreción, aunque se pueda comprobar algunas precisiones:

- El garaje donde se destina a Fernando para su primer servicio está en la calle Goya.
- La Ciudad Universitaria, de donde parte Fernando camino de Barcelona.
- El Hotel Continental donde está alojada Celia en Barcelona.
- El bar Cascorro.
- El piso de Eduardo, en la calle Barquillo nº 35.
- La plaza de Oriente, donde Fernando se reúne con los gangsters.
- El cabaret Casablanca.
- La serrería en Vallecas.

que sin embargo son muchísimo menos determinantes en el desarrollo de la narración que en la película de Salvador, en la que esos escenarios aparecen mucho más trabados en una red topográfica, que no los inconexos escenarios madrileños del film de Iquino. En cierto modo, Apartado... remite a una voluntad de hacer un film barcelonés, mientras que aún contradiciendo algunos de los objetivos del film, Brigada criminal pretende instaurar un marco mucho más "cosmopolita". Sin embargo, de ahí no pasa la relevancia del entorno urbano, sin entrar apenas en una caracterización social de las respectivas áreas ciudadanas.

Nada hay de Neorealismo en la construcción argumental y de los personajes. Tomando ahí descaradamente los modelos del cine policíaco de Hollywood, todo asemeja prefabricado: los dos jóvenes policías protagonistas son casi calcados, debutantes en su oficio, impetuosos, ansiosos, más descarado el Conrado San Martín (cuyos 23 años se hacen increíbles) de Brigada criminal, menos protagonista el de Apartado..., que durante buena parte de la película -sobre todo salvo el final- aparece subordinado al inspector Velasco, su jefe y tutor, que por su parte encuentra su homólogo en el inspector don Basilio del film de Iquino, que al final se verá inmolado en la demostración del heroísmo del Cuerpo. En ambos casos, también, se nos propondrá un personaje femenino de matiz ambiguo, a medio camino entre la joven inocente y la cómplice inconsciente. Junto a otros secundarios apenas relevantes, nos quedan los "malos". Ahí hay mayores diferencias: mientras que la banda de Brigada criminal pretende ser un peligroso grupo internacional, aunque caracterizado con todos los estereotipos del film policíaco de tercera fila, la de Apartado... depende más de un ignoto cerebro, cuya identidad no

se revela hasta el final, introduciendo así una componente enigmática -relativa, porque no había excesivos candidatos al cargo entre los contados personajes del film- que se corresponde con un intríngulis argumental mucho más elaborado e ingenioso. En todo caso, o mejor dicho, en ningún caso, ni uno solo de esos personajes tiene la menor entidad realística, la menor encarnadura sociológica...

Como ya hemos señalado, la construcción argumental es semejante y a la vez diferente: de una parte la estructura del relato resulta idéntica en relación al inequívoco punto de vista policial desde el que la historia nos es relatada y al carácter iniciático que adquiere para sus protagonistas, extensible en el film de Salvador al espectador, ya que se pretende ilustrar sobre los métodos policiales con una aparente rigurosidad, objetividad y exactitud, de resonancias supuestamente documentales en lo que tienen de descriptivas. Sin embargo, el trabajo de Coll e Isasi en el guión de este último film es mucho más complejo, en cuanto que se propone un itinerario laberíntico, con elementos de suspense, con pistas falsas, con revelaciones periódicas que van complicando o aclarando alternativamente la intriga, con golpes sorprendentes como que el delito definitivo fuese el tráfico de drogas, más allá del "mc guffin" de la estafa, etc. Esa misma complejidad, necesariamente artificiosa, elimina cualquier atisbo neorrealístico en el guión de Apartado... a pesar de su voluntad verista y su ocasional textura documental, mientras que la linealidad de la trama de Brigada criminal tampoco significa una simplificación realista, sino simplemente una adecuación más esquemática a las leyes del género.

Sí alguna implicación ofrecen ambos films, ésta sería la adhesión al heroico Cuerpo de Policía, tal como testimonian los respectivos rótulos introductorios. El de Apartado..., expuesto mediante una voz en off, reza así:

"Ahora, por primera vez en nuestras pantallas el sentido realista de la actualidad más palpitante. Como éste, uno de los muchos casos que diaria y desgraciadamente ocurren en una gran ciudad cualquiera (...) Esta película ha sido filmada en las mismas calles, plazas, edificios y ambientes naturales, en los que se supone pudo haber ocurrido."

mientras que en Brigada criminal aparece un rótulo al comienzo, de carácter mucho menos neutro:

"Esta película es un homenaje a la abnegación y heroísmo de todos los funcionarios de la Policía española, que, sin grandes alardes técnicos y contando con el factor «hombre» como máximo valor, está considerada como una de las mejores del mundo. Nuestro agradecimiento a la Dirección General de Seguridad, Escuela Superior de Policía, Brigada de Investigación Criminal, Academia Especial de la Policía Armada, Parque Móvil, Ministerios, Ayuntamiento de Madrid, Cruz Roja Española, Casino Militar y a todos cuantos han contribuido a la realización de esta película, sin cuyo concurso no hubiera podido tener el realismo que su argumento exigía."

Siendo, a pesar de todo, dos films realmente innovadores en el transcurso del cine español, en el sentido de inaugurar una versión nacional del género policíaco, no puede haber duda de su fidelidad a los principios ideológicos dominantes, lo cual no parecería una virtud común al Neorrealismo más militante.

Nos queda aún otra cuestión: ¿contamos con puntos de referencia en el cine neorrealista italiano para una empresa del género de los films de Iquino y Salvador? Ya hemos advertido en alguna ocasión de la presencia de algunas influencias hollywoodenses en el propio Neorrealismo, una de las cuales sería la relación entre ciertos films y los parámetros del cine de género. En esa línea, tal vez fuese Pietro Germi el exponente más significado, con títulos como Juventud perdida, In nome della legge, Il cammino della speranza o La ciudad se defiende, para no extendernos hasta la magnífica Un maldito embrollo. Más adelante esa línea que pretendiese reunir elementos neorrealistas y cine de género "a la americana" también podríamos encontrarlo en los dos primeros títulos de Francesco Rosi, El desafío e I magliari.

Concretamente, tal vez sea en el carácter neófito como policía del inspector ex-combatiente protagonista de Juventud perdida encontremos alguna resonancia, aunque aún se tardará algún tiempo en abordar desde la perspectiva española el tema de la delincuencia juvenil (filón al que tampoco será ajeno el nuevamente oportunista Iquino). En cambio, el desarrollo de una trama criminal en el marco de una gran urbe parecería anteceder un film como La ciudad se defiende, que aunque posterior no deja de resultar un interesante punto de comparación, ya que nos

muestra dos elementos diametralmente opuestos a los de las dos películas españolas: un punto de vista vinculado al bando maleante y una cuidadosa contextualización social de ese pequeño grupo de delincuentes prácticamente ocasionales. Y apartándonos del Neorrealismo, aún nos quedaría otra posible referencia italiana, aunque creemos que debía ser absolutamente desconocida por parte de nuestros realizadores. Se trata de La fiamma che non si spegna (1949), de Vittorio Cottafavi, dedicada a la exaltación de la abnegación y heroísmo del cuerpo de Carabineros a lo largo del tiempo y de las generaciones.

V.3. 1951: DÍA TRAS DÍA / SURCOS

Saltando al año 1951, vamos a encontrar otros dos títulos clave de esta primera fase del Neorrealismo "a la española": Día tras día de Antonio del Amo, y Surcos, de José Antonio Nieves Conde. Estrenadas ambas en Madrid hacia finales de año (17-X-1951 y 12-XI-1951 respectivamente) mientras que en Barcelona Surcos se anticipaba (29-X-1951) y Día tras día se retrasaba (hasta el 30-I-1952) iban a significar posiblemente el momento más álgido de esta fase neorrealista de nuestro cine, sobre todo en el caso de la segunda, con un lugar específico en la Historia del cine español.

Con respecto a los directores hasta ahora mencionados, Antonio del Amo presenta algunas características distintivas. Iniciado cinematográficamente en la crítica y el cine-clubismo del tiempo de la República, en posiciones abiertamente de izquierdas, que mantendría en su labor documentalista durante la Guerra Civil, llegando a realizar El camino de la victoria, film sobre el programa oficial del PCE en aquellos momentos, aunque al parecer no convenció a los responsables políticos y acabó siendo troceado y remontado, aunque siguiese vinculado al Partido, por ejemplo al lado de "El Campesino" (véase: Pérez Gómez-Mtnez. Montalbán, II-1, 1979, p.18/ Oms, II-1, 1986, p.35). Obviamente depurado y apartado del cine en la inmediata postguerra, había escrito diversos guiones para Emisora Films a partir de 1943, trabajó como ayudante de dirección y cortometrajista, al tiempo que redactaba una Historia Universal del Cine (1945) y El cinema como lenguaje (1948), para finalmente alcanzar la dirección profesional en 1947 y -dato fundamental- entrar como profesor en el IIEC, donde permaneció hasta 1959, aunque volvería a la EOC entre 1965 y 1968.

La amplísima formación profesional de este cineasta, unida a su labor crítica, historiadora, teórica y docente, le convertían sin duda en una "rara avis" dentro del cine español de comienzos de los cincuenta. Tras siete films de encargo de muy relativo interés, aunque de acreditada profesionalidad, Día tras día significaba el relanzamiento de una carrera -todavía a la espera del estudio monográfico que merece- que sin embargo acabaría en un amargo naufragio. Este film se ofrecía como la gran ocasión de abordar un proyecto más personal que los anteriores, de extender su labor docente al introducir en la profesión cinematográfica a una serie de jóvenes procedentes de la escuela de cine y de intentar remontar nuestra cinematografía a la actualidad internacional del momento, por la vía del Neorrealismo.

Muy posiblemente Antonio del Amo estaba en condiciones de ser el iniciador de la segunda fase del Neorrealismo español y sin embargo, Día tras día se quedó más acá de la mitad de ese camino. Desde entonces, aunque del Amo dirigiese algún que otro film de interés -Sierra maldita e incluso El sol sale todos los días- la historia de su carrera realizadora sería la de una sucesión de dimisiones morales y estéticas, apesadumbradamente reconocidas y acompañadas de continuos exámenes de conciencia y propósitos de enmienda nunca cumplidos, paralelos al logro de sus mayores éxitos comerciales, a partir de El pescador de coplas (1953), al servicio de Antonio Molina, y sobre todo de El pequeño ruiseñor, arranque de la triunfal saga de Joselito; unos éxitos que propiciarían el entierro de todas sus ilusiones y aspiraciones, progresivamente degradadas en una carrera irredenta prolongada hasta 1977.

Recordemos las consideraciones que hacía Juan Cobos al introducir una entrevista con del Amo en relación a esa "dimisión estética":

"...jamás ha perdido la perspectiva crítica de lo que hacía; nunca ha pretendido engañar defendiendo películas que él mismo sabe que no tienen defensa. Una y otra vez, en nombre de la profesionalidad, ha admitido que hacía ese cine para sobrevivir en espera de rodar las películas que él verdaderamente sienta (...). Porque del Amo está a favor de un cine realista, pero sin paños calientes de ningún género." (Film Ideal nº 45, 1-IV-1960, p.6)

de la que también hablaría Vizcaino Casas:

"Ahí se acabará un director, lleno de virtudes, capacitado para empresas dignas, que se rindió -y no hay razón para discutirsele, habida cuenta del panorama del cine español- al puro negocio fílmico." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.123)

Aunque el victimismo del autor de La saeta del ruiseñor deba relativizarse, pue aunque él le confesase a Cobos que:

"Cuando pienso en lanzarme a hacer el cine que quisier, siempre me detiene el resultado catastrófico de El sol sale todos los días." (Film Ideal nº 45...)

lo cierto es que las ganancias de los films con Joselito fueron astronómicas. Sin embargo, sus declaraciones a la vez inculporias y exculporias fueron muy abundantes a lo largo de los años cincuenta:

"En muchos casos, en los de los directores que en España provenimos de una buena cepa, nuestro propósito es hermoso, honrado, corresponde a un ideal cinematográfico íntegro, sin el menor asomo de concesión. Pero muchas veces se queda en proyecto, en nuestra estantería. Otras, «echamos agua al vino». Otra, nos adaptamos a «determinadas circunstancias misteriosas», de las que no están exentas las cinematografías de otros países...Y otras, finalmente, lo entregamos todo, desesperados, y hacemos un cine para la taquilla, para solaz del público o de quien sea, como me ha pasado a mí con las películas que cita Cepeda, Historia en dos aldeas y El pescador de coplas (...) Yo sería el priero, señor Cepeda, en abogar por una dictadura del buen gusto, por una censura estética, implacable. Prohibir todo lo mediocre, tanto en cine como en música, en teatro y en arte (...) El cine vive atenazado por la terrible realidad de que el público es quien le ordena y a cuya servidumbre se debe." (A.del Amo, Espactáculo nº 90, 12-I-1955)

"...el estado de conciencia que va dejando en mí el ejercicio de dirigir guiones, opuestos a mi natural manera de ser y a todo aquello que he predicado, y que sin embargo he de abordar «porque las cosas están dispuestas así en el cine español» (...) Es vergenzoso

decirlo, pero es el público el que nos manda, nos humilla, nos hunde poco a poco, esteriliza nuestro pensamiento." (A.del Amo, "Carta abierta a los que estuvieron en Salamanca", Film Ideal nº 5, II-1957, p.6)

"Mi caso personal es, quizás, el de mayor deformación en cuanto a las películas que las circunstancias me fuerzan a hacer ¿Puede decirse que esta deformación, que otros la tienen exactamente igual, aunque menos visible, responde a una norma, a una convicción? Yo, al menos, creo que no, y no es que trate de justificar una postura..." (A.del Amo, "El cine español visto por sus directores", El Cine nº 4, VII/VIII-1958, p.36)

"En España hacemos, por lo general, un cine falto de sinceridad. Un fenómeno psicológico, bien porque nos contagiarnos ante los éxitos económicos, o porque sólo decimos tonterías y nos hemos acostumbrado a mentir (...) Intento hacer una película digna de mis pensamientos, de mis ideales. Confieso que, por razones ajenas a mi voluntad, estoy incumpliendo cuanto he predicado y escrito en libros y revistas. Pero habiendo abandonado todo para dedicarme al cine, tenía que vivir. Y esto es lo que he tenido que hacer: defenderme." (A.del Amo, Primer Plano nº 1043, X-1960)

"El cine...debe desempeñar un papel educativo. Educativo en todos los órdenes, respondiendo a una norma moral, social, etc. Pero la realidad es que el cine que hacemos embrutece." (A.del Amo, "Encuesta", Nuestro Cine nº 6/7, XII-1961/I-1962, p.11)

Por tanto, Día tras día fue también flor de un día, sin continuidad en la obra de Antonio del Amo y no pasó de ser una contribución más a la moda neorrealista del cine español. Y eso sin prejuzgar que el film acabado tampoco fue la exacta muestra neorrealista que tal vez se pretendió hacer.

El proyecto de Día tras día se presentaba auténticamente innovador -comparado con los films citados hasta aquí- desde su mismo origen. Fue la primera muestra de una nueva productora sensiblemente diferente en su impulso respecto a lo que era común en nuestra industria, tal como relataba el propio del Amo:

"Industrias Cinematográficas Altamira S.L. es una productora que se ha formado con auténticos amantes del cine. Casi todos sus miembros son alumnos de dirección artística y de producción de tercer curso y de reválida del IIEC. Entre los de producción figura José M^a Ramos, Miguel Angel Proharán y Cristóbal Márquez, de tercer curso. Y entre los de dirección artística, José Gutierrez Maesso y Luis G. Berlanga de reválida; Juan Antonio Bardem y Paulino Garagorri, de tercero; y Antonio Huéscar y Joaquín Gurruchaga, de segundo." (A. del Amo, "D.t.d., película realista y humana", Primer Plano nº 533, XII-1950)

Mi que decir tiene que nos encontramos con las primeras apariciones profesionales de futuras gentes de cine como Bardem, Berlanga, Maesso, Proharán, etc. a los que habría que añadir otro personaje decisivo para el Neorrealismo en España como era Ricardo Muñoz Suay, que también iniciaba su trabajo en ese campo con esta producción. Esa forma de producción repercutía en una modestia presupuestaria -dos millones de pesetas confiesa el director (A. del Amo, entrevista, Nuestro Cine nº 77/78, X-1968), aunque en declaraciones a "La noche del cine español" de TVE su director de fotografía dijese que todo el gasto en película virgen no había pasado de 13.500 ptas. por lo que podría sospecharse que del Amo exagerase en la cuantía del coste- que sintonizaba muy bien con la voluntad realista del proyecto. De hecho, según declaraciones de Muñoz Suay al autor de esta tesis, el proyecto inicial de Altamira era producir la primera película de Bardem o Berlanga, pero que al final los "capitalistas" de la productora se retrayeron ante el riesgo y la indefinición de cual de los dos era el más adecuado para iniciar sus producciones.

Con Día tras día, tal como ocurriera con Un hombre va por el camino, El último caballo o films sucesivos, volvería a ocurrir su proclamación como "primer film neorrealista español", tal como recordaría García Escudero, no sin interesadas prevenciones:

"...se anticipó en la presentación de un mundo humilde y de unas oscuras existencias, y podría ser llamada nuestra primera película neorrealista, si el tono suave no hubiese hecho su impacto mucho menos profundo del que, poco después, produjo Surcos. Más que cine social, era cine con fondo social." (II-1, 1958, p.271)

Primera o no, lo cierto es que la referencia al Neorrealismo fue -y sigue siendo- elemento común, casi tónico, en relación al film. Y eso empezando por el propio lanzamiento publicitario:

"De pronto nos damos cuenta de que aquí nada tenemos que envidiar a nadie en lo que a cine neorrealista se refiere. Y esto es así, porque frente a una pantalla madrileña nos hemos quedado extasiados contemplando lo que a nuestro juicio debe ser ejemplo de esa clase de «cine» -atrevida y audaz- que invade la auténtica intimidad de una ciudad." (Primer Plano nº 575, X-1951)

siguiendo por las críticas del estreno, donde muchas veces no se pasaba de la mera adscripción neorrealista:

"...es una buena película que cae dentro de esa tendencia neorrealista que con tanto éxito cultivan los italianos y aquí ha producido ya cintas muy dignas de estima." (J.M. Vivanco, D.t.d., SIPE nº 387, 28-X-1951, p.626)

"...hay un tema, un tema bien intencionado y muy edificante, en Día tras día, película «neorrealista» española..." (S. Gasch, D.t.d., Destino nº 757, 9-II-1952)

"Por el contrario, y aspirando sin duda a seguir las corrientes del tan llevado y traído neorrealismo italiano, la película está narrada con sencillez y claridad, con ágil ritmo y discreto aprovechamiento de los escenarios naturales, calles y plazas de la capital de España, sin olvidar el típico Rastro en que transcurre gran parte de la acción." (Comentador, D.t.d., Noticiero Universal 31-I-1952)

si bien en algún caso se profundizaba más. Tal fue el planteamiento de Gómez Tello, que adopta una posición crítica desde...el purismo neorrealista, en una buena muestra de hipocresía ya que desde una instancia oficialista se reprochaba una carencia de audacia social que el mismo sistema al que representaba la publicación no permitía con su rígida censura:

"La concepción de la película sigue fielmente las normas del género: una historia vulgar, una meticulosidad a base de pequeñas observaciones y unos escenarios habituales y auténticos: el Rastro, el Viaducto, rincones de un Madrid documental. Pero...falta densidad. No es esto, no es esto sólo. La historia de Ernesto y Luisa, el grupo de muchachos, la figura del sacerdote...Todo queda en la superficie. Hay demasiado convencionalismo y conformismo en algunas cosas; cuando se acomete un film así hay que ser audaz. Y no le echamos sólo la culpa a los autores del argumento y al director, sino a los factores inaprensibles. Lo que pudo ser un film valiente y aleccionador, quedó sólo en una ingenua estampa, con algunos toques que nos han gustado en el aspecto técnico: la persecución, por ejemplo. En cambio, ¿a qué tantas palabras, a qué tanto explicarnos lo que debía deducirse del relato mismo?" (Gómez Tello, D.t.d., Primer Plano nº 575, X-1951)

Reparo que, sin embargo, no obsta la exactitud de buena parte de los defectos señalados. Efectivamente, Día tras día adolece de densidad neorrealista, en favor de una superficialidad, conformismo y convencionalismo que posiblemente fueron asumidos como evidente forma de autocensura y que a su vez revertía en un exceso de verbalismo inconveniente desde la perspectiva neorrealista. Sin embargo, Gómez Tello no adoptaba una posición de rechazo al film, al tiempo que proponía una directa referencia neorrealista, fruto ya de los primeros conocimientos sobre el movimiento que la exhibición española estaba permitiendo:

"El film merece, sin embargo, la simpatía de haber buscado un ambiente, de haber intentado una renovación de temas -aunque Sciuscià está demasiado presente en nuestra memoria- y, sobre todo, una alegría de creación juvenil." (Gómez Tello, Primer Plano nº 575...)

Realmente, la distancia entre Día tras día y El limpiabotas es considerable: ni la situación contextual es equiparable, ni la dureza del planteamiento argumental es comparable, ni la posición de la Iglesia en ambos films puede permitir ningún paralelismo, ni el final diametralmente opuesto de ambos films permite la enor homologación. Tal vez El limpiabotas estuviese en la mente de los artífices de Día tras día, pero no es fácil suponerlo puesto que el film de De Sica fue estrenado en Madrid en abril de 1952, por tanto, casi siete meses después de la presentación de Día tras

día, no habiéndose registrado ninguna proyección española anterior; la única alternativa, pues, era que alguno de los miembros del equipo de la producción española la hubiese visto en el exterior, cosa harto improbable en aquellas fechas, ya que evidentemente nos consta que ni Bardem, ni Berlanga, ni Muñoz Suay, etc. se había asomado todavía al extranjero y tampoco consta ningún viaje de del Amo. Claro que el propio cineasta no se quedaba corto al hablar de influencias neorrealistas en relación a su film, ya que -eso sí, muchos años después- manifestaría que:

"Yo ya conocía el cine italiano cuando la realicé. Había visto Roma, ciudad abierta y Ossessione, y estaba muy influido por ellos." (del Amo, Nuestro Cine nº 77/78...)

Ignoramos cual pudo ser la influencia de Ossessione sobre Día tras día -o al menos no la hemos sabido ver-, pero si embargo no nos parece tan descabellada la referencia al film de Rossellini, del que sí nos consta la posibilidad de haber sido visto por del Amo en su proyección privada de 1950. En efecto, la idea de vincular a un modesto cura párroco con uno de sus jóvenes feligreses pudo ser un punto de partida cuando los artifices del film español decidieron la inclusión del personaje del cura, aunque luego -evidentemente- ambas historias siguesen derroteros diferentes.

Esa denominación de origen neorrealista no dejaba de verse rebajada por parte de algunos críticos, más timoratos respecto a los posibles excesos de la tendencia:

"Toda la película discurre por los cauces de un sano realismo, con procedimientos de absoluta sencillez cinematográfica que va desde los escenarios naturales hasta muchas de las facetas interpretativas." (J.M. Vivanco, SIFE nº 387...)

"...el acierto de hacernos la disección de personajes sin que ésta nos resulte desagradable. Conseguir cine realista forzando las tintas del morbo es una cuestión de experiencia cinematográfica más que de arte. Lo difícil, lo verdaderamente encomiable es ofrecer realismo real -y perdónese la redundancia en aras de la claridad- con personajes auténticamente humanos en los

que ni todo es bueno, ni todo es malo, en los que una reacción concreta se produce por un conjunto de circunstancias y no sistemáticamente por una determinada complexión anímica." (D.t.d., La Vanguardia 1-II-1952)

De todas formas, la posteridad -es decir, la historiografía cinematográfica española- ha mantenido casi con unanimidad la adscripción de film a la corriente neorrealista, al menos en su intencionalidad, más allá de los defectos que en él localizase:

"Con Día tras día, España adapta el neorrealismo según un criterio mezquino o la más sorprendente de las incomprensiones por parte de nuestros directores, que, por lo visto, creen o quieren creer que el neorrealismo consiste en rodar en escenarios naturales y contar historias que tienen por protagonistas a gentes humildes. Lo que carece de importancia, para ellos, es la calidad y realidad de las historias." (A.García Seguí, "El cine social en España I", Nuestro Cine nº 3, IX-1961, p.24)

"(Antonio del Amo)..había dirigido una de las más reputadas películas neorrealistas..." (Méndez Leite jr., II-1, 1975, nº 14, p.214)

"En el mismo año de Surcos y cuando en Italia el neorrealismo se sitúa ya en la vertiente de la descomposición, Antonio del Amo realiza Día tras día, historia de un paria del Rastro madrileño -de nuevo el ambiente arrabalesco que fomenta la Administración- que acaba siendo redimido por un sacerdote bonachón. Es éste un mediocre producto que nos sirve, sin embargo, para enmarcar un género de menguada representación en el cine español, el cine «miserabilista» que, al igual que sus precedentes, navega por dos aguas sin decidirse por ninguna: el neorrealismo rosado y el psicologismo francés." (Font, II-1, 1976, p.140)

"...un film social encarnado en la realidad del Madrid de entonces, sincero, directo, auténtico." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.114)

"...es un claro intento de neorrealismo a la española. Rodado en exteriores reales (el Rastro madrileño), abordaba con cierto ternurismo el problema de la delincuencia juvenil, salvando de la mala vida a dos chicos los buenos oficios de un cura simpático y comprensivo. La película, omisión hecha de los aspectos redentoristas, tenía el interés de lo vivo y testimonial." (Pérez Gómez-Mtnez.Montalbán, II-1, 1979, p.20)

"Como ha dicho el propio autor de Día tras día, esta película era neorrealista en su estilo, pero no en su espíritu (...) La vieja historia de las películas con «mensaje» cuya resolución acaba siendo meramente piadosa y melodramática. Esta combinación de nuevas formas y viejos recursos puede ser lo más interesante de una película de ambición personal y escaso presupuesto que ha quedado como una de las muestras más significativas de una tendencia del cine español, inevitablemente frustrada desde sus orígenes." (F.Marinero, D.t.d., Diario 16 4-XI-1985)

"Antonio del Amo, otro cineasta tentado por el neorrealismo, ha mostrado en Día tras día algunos aspectos de la vida de los niños abandonados en las calles de Madrid." (Larraz, II-1, 1986, p.124)

"...planteaba un aproximado documental dramático de la vida en los suburbios de Madrid y de algunas razones sociales de la delincuencia. El film quedó ahogado por la moralina, pero apuntó las posibilidades expresivas del director..." (D.Galán, en: AAVV, II-1, 1989, p.221)

Tal vez algunas de las objeciones merezcan una cierta atención. Mientras García Seguí, heredero aún de la mística neorrealista acusa de incomprensión por parte de del Amo del sentido del movimiento, al centrarse nada más en los decorados naturales y la extracción social de los personajes, Font señala la vinculación con las formas ya degradadas del Neorrealismo y por tanto la falta de vigencia del modelo que fragmentariamente se había adoptado, aunque su alusión al psicologismo francés no nos parece que venga a cuento bajo ningún concepto, no sólo ya por la forma de construir los personajes, sino sobre todo por las distancias respecto a la estilización de la puesta en escena del realismo francés. Aparte de eso, sí es interesante la atención que Font

señala sobre el predominio de los aspectos arrabalescos del Neorrealismo a la española, que ciertamente se alimenta de personajes situados prácticamente siempre en las áreas del lumpenproletariado y sus alrededores, lo cual le permite proponer la constitución de una limitada tendencia de cine "miserabilista". Aceptando esa calificación, no debería extrañarnos si recordamos que desde la crítica española el miserabilismo había sido una de las principales señas de identidad del movimiento neorrealista...

En cuanto a los reparos que proponen los autores de Cine español 1951/1978 consistentes en el ternurismo y redentorismo de Día tras día son absolutamente indiscutibles, aunque no cabría olvidar que esos defectos van a estar presentes prácticamente en la totalidad de films españoles de esta fase y que tampoco son ajenos a los modelos neorrealistas italianos, como ya también hubo ocasión de señalar en diversas ocasiones. Por cierto, tal vez sería conveniente recordar que en el recién citado libro de Pérez Gómez y Martínez Montalbán se marca un segmento cronológico de la historia del cine español que se abre precisamente en 1951, lo cual se justifica en la introducción por ser el año de producción de Esa pareja feliz, además de que:

"En efecto, 1951 es una fecha significativa dentro de nuestro cine. Es el año en que Nieves Conde realiza Surcos y Antonio del Amo Día tras día, intentos de un neorrealismo a la española. No se puede olvidar que un año antes el ciclo del neorrealismo programado en el Instituto Italiano de Cultura con la asistencia de Zavattini, ha causado un enorme impacto en la profesión..." (II-1, 1979, p.5)

Dejando de lado -si es posible- los inadmisibles errores que aparecen en esta apertura del libro, ya que ni el Instituto Italiano organizó un ciclo de Neorrealismo -tan sólo mostró algunos films neorrealistas dentro de una selección más ecléctica-, ni en el año 1951 asistió Zavattini y por tanto su incidencia personal no puede detectarse hasta 1953, cuando sí vino a España, errores por otra parte bastante comunes y que van a mantener incluso aquéllos que fueron protagonistas directos de los acontecimientos, lo que nos interesa remarcar es esa idea de que el año 1951 se convertía en un año bisagra dentro del cine español, muy especialmente en lo referente a las tendencias de tipo neorrealista. Téngase en cuenta, como ya recordaremos más adelante, que en puridad el origen de la segunda fase del neorrealismo hispano -Esa pareja feliz- se remonta a ese mismo año, aunque nosotros desplazamos su real incidencia hasta un 1953

en que la primera fase ya declina, aprovechando que ni Esa parecía feliz ni Bienvenido Mr. Marshall se estrenaron hasta 1953; diremos pues que la fase regeneracionista del Neorrealismo español estuvo en estado larvado durante cerca de dos años, en vez de simultanearse descaradamente con la primera.

Aún sin estar en absoluto de acuerdo con la formalista distinción entre estilo -neorrealista- y espíritu -no neorrealista- que plantea Marínero, sí que nos interesa, según ya habíamos manifestado, su reflexión sobre la incongruencia entre el intento de adoptar algunos esquemas innovadores fruto de la influencia neorrealista con el mantenimiento de otros esquemas -ideológicos y de otros tipos- anclados en una visión conservadora o continuísta dentro de nuestra cinematografía. Habiendo ya ocurrido en los films anteriores comentados y como seguirá ocurriendo en los siguientes, no cuesta mucho entender que ahí radica una de las más claras limitaciones del Neorrealismo español, es decir, una de las causas de su inexistencia plena.

Frente a esas imposibilidades reales, que tomarán diversas formas en los diferentes films, ni que decir tiene que vuelve a agigantarse en la identificación del deseado Neorrealismo de Día tras día el hecho de haberse rodado en escenarios naturales. Ciertamente es que esa opción era, como en los mejores films neorrealistas, el resultado de una transacción entre la voluntad de los responsables del film -difícilmente imaginable ambientado todo él en estudios- y las condiciones de producción -una inversión muy limitada- y rodaje. De estas últimas cabe resaltar que en la España de 1951 todavía se mantenían las restricciones eléctricas, de tal forma que el rodaje en estudios era imposible durante el día y debía efectuarse necesariamente por la noche, lo cual ayudaba a aprovechar la luz del día para el rodaje en exteriores, aspecto por cierto que recuerda las semejantes condiciones del rodaje de Roma, ciudad abierta. Claro que esa versión no coincide del todo con las palabras del siempre exagerado director cuando declaraba que:

"Era la primera vez que salía la cámara a la calle, rodé toda la película en decorados naturales, incluso los interiores." (A. del Amo, Nuestro Cine nº 77/78, 1968, p.62)

puesto que desde luego no era la primera película española rodada en la calle y el testimonio de Muñoz Suay demuestra que los rodajes nocturnos fueron -al menos en parte- en estudio, por lo que tampoco era cierto que todos los interiores fuesen naturales.

De una forma u otra, la veracidad ambiental se fundamentaba en esa presencia de los exteriores naturales urbanos, muy concretamente establecidos en el área del castizo Rastro madrileño, que iba a resultar ampliamente elogiada:

"De tal modo ha dominado la calle Antonio del Amo que hoy bien podemos decir que Día tras día, además de ser una película de extraordinario interés, es ni más ni menos que biografía y geografía del famoso Rastro." (Lanzamiento publicitario, Primer Plano nº 575, X-1951)

"...ha tratado los escenarios naturales con garbo cinematográfico, con un gran sentido de lo visual. El ambiente y el clima -suburbios y patios de vecindad- son perfectos." (S.Gasch, D.t.d., Destino nº 757, 9-II-1952, p.21)

"Del Amo se molestó en rodarla toda en exteriores naturales, superando enormes dificultades para hacerlo en el Rastro madrileño sin que se diese cuenta su pública habitual." (A.García Seguí, "El cine social español I", Nuestro Cine nº 3, IX-1961, p.24)

aunque años más tarde, eso no impedirá la crítica más radicalizada:

"Rodado en escenarios naturales -he ahí la constante neorrealista del film según su autor- Día tras día toma cuerpo gracias a la sucesión de tics naturalistas, guiños de crítica costumbrista y destello de mugre y dignidad -cóctel muy hispano, como bien se sabe- que formalizan, una vez más, el discurso «crítico» que solicita la Administración de sus nuevos lacayos." (Font, II-1, 1976, p.140)

Lo dicho hasta aquí no parece justificar una prioridad de Día tras día respecto a otros films de tendencia semejante; y sin embargo el film de del Amo aporta algunos aspectos innovadores, sobre todo desde el punto de vista temático. De una parte la aparición de la juventud problemática como eje argumental del film; del otro, casi a modo de contrapeso, la

irrupción de un cura con un papel protagonístico, en este caso como eje ideológico del film. Sobre esos dos ejes y alguna anotaciones complementarias está construida Día tras día.

El eje argumental del film se bifurca en dos subejos: los problemas de la infancia abandonada y sin familia, situada en zonas limítrofes a la marginación; y los de la juventud proletaria disconforme con las perspectivas de su incorporación al mundo laboral y en los inicios de sus experiencias sentimentales. Dentro de la tradicional eficacia educativa de estos films "realistas", tampoco falta en Día tras día un rótulo orientador en los inicios del film, que reza así:

"Lo que vais a ver es sólo la historia de dos jóvenes -Ernesto y Anselmo-, pero puede ser la de todos los que en esa edad se hallan ante el dilema de elegir un camino en la vida, y ser, o no, hombres de provecho el día de mañana."

El ambiguo moralismo de esas palabras -perfectamente aceptables incluso desde la estrechez de la moral "de izquierdas" del momento- nos delimita con nitidez la intencionalidad del film, no tanto en su literalidad como en el hecho de no verse desmentidas en su desarrollo posterior o en empleo de los recursos de la puesta en escena, de tal forma que no cabe pensar en una imposición externa o una simple precaución ante la censura encaminada a verse desbordada en posteriores fases del film. Ahí es donde juega su papel decisivo el segundo eje del film, el ideológico, encarnado por el omnipresente y onnisciente cura párroco de la barriada, elemento detentador del punto de vista del relato en buena parte del mismo. Ese doble juego es el que se vería verificado por Méndez Leite cuando habló del film, no sin prevenciones ante lo escabroso que iba a resultar ese tema, uno de los que atraviesan el cine mundial de los años cincuenta:

"...relata sabrosos sucesidos del mundo barriobajero y aborda el siempre candente problema de la juventud inadaptada y sin freno, cuya resolución se presenta cada día más difícil." (II-1, 1966, p.88)

o incluso en alguna crítica del estreno, como cuando en El Noticiero Universal se habla explícitamente del cura como eje de la acción:

"Esta película española, bien intencionada y no falta de originalidad en su tema, al elegir a un buen cura párroco de un popular barrio madrileño en eje de la acción." (Comentador, D.t.d., Noticiero Universal 31-I-1952)

Tras el plano inicial con la estatua del Cascorro y las vistas del Rastro sobre el que se oye una voz en off que reafirma la impresión visual ("Este es el Rastro. Un mundo pintoresco...") y que además con el adjetivo "pintoresco" no deja de marcarnos un decantarnos hacia los aspectos más castizos y costumbristas del barrio, lo que equivale a evacuar buena parte de su carga social, ya descubrimos que es el cura quien nos está introduciendo en el ambiente, los personajes y la acción, para desde ese momento operar como "deus ex-machina" y no sólo como testigo de los hechos. Ese es un punto muy relevante, puesto que la posible neutralidad del testigo quedará suplantada por una intervención directa sobre los acontecimientos (pensemos tan solo en su impulso a la operación que sufrirá Anselmo para curar la cojera); será el cura -no caracterizado por su nombre, sino pura función- quien nos conduzca hasta Anselmo y éste nos llevará al conocimiento de su amigo Ernesto.

Si nos detenemos por un momento en ambos personajes que completan el trío central del film, advertiremos que están caracterizados por una carencia obvia: la figura paterna. Esa ausencia del padre (en el caso de Anselmo carece de toda familia, mientras que Ernesto vive con su madre en un típico patio de vecindad) permitirá que la función sacerdotal se amplíe hasta ocupar ese vacío, en una reafirmación del paradigma paternalista (recuérdese la bofetada que le da el cura a Anselmo tras la pelea con otros chicos y que se verá duplicada en la que la madre dará a Ernesto tras su discusión con Luisa) bajo el que se ha constituido esa coyuntura histórica en España. El grado superior de su desamparo -magnificado por la leve cojera que le aflige y ayuda a su aislamiento de otros adolescentes de su ámbito- convertirá a Anselmo en un personaje más fácilmente satelizable desde la posición del cura, frente a la mayor autonomía -para lo malo, por supuesto- de Ernesto, joven ya en edad laboral que intenta dilatar su incorporación al trabajo con una supuesta dedicación a la creación artística. Tras varios subterfugios y experiencias laborales insatisfactorias, Ernesto caerá en la tentación del delito, salvada en última instancia, como paso previo a su definitiva inserción en la buena senda: el trabajo, la constitución de una nueva familia, etc.

No hace falta mucha perspicacia, pues, para entender cual es el "mensaje" de Día tras día, que se nos ofrece como la historia de la necesaria implantación del orden paterno como vía de prevención de cualquier desviación perniciosa para el sostenimiento de los principios básicos de un orden social que evidentemente tiene en la familia y la religión sus dos cimientos primordiales. Más allá de supuestas opciones realistas o de tentaciones estilísticas o espirituales neorrealistas, el contenido ideológico de Día tras día se ofrece con toda su transparencia. Y desde luego no parece corresponder a los paradigmas del Neorrealismo más caracterizado, sino de sus emanaciones más conformistas.

¿Podemos encontrar concomitancias entre Día tras día y algunos de los films italianos considerados más o menos neorrealistas? No cabe duda, como ya se ha dicho, que los problemas juveniles constituyen una de las temáticas preferentes del Neorrealismo italiano, con títulos que van desde Juventud sin esperanza hasta I vinti, pasando fundamentalmente desde la perspectiva de nuestro Día tras día por Sotto il sole di Roma y Prohibido robar. En relación al film de Castellani, interesa remarcar simplemente la ubicación del problema de desadaptación juvenil en un contexto familiar y laboral, aunque ahí no será la ausencia del padre la causa del conflicto sino su consecuencia. Es decir, la muerte del padre conducirá a Ciro hacia el buen camino, hacia una madurez que requerirá la -trágica- emancipación del padre, indirectamente causada por su propio hijo. Frente a ello -diferencia fundamental- el cura del film de del Amo significará que la madurez sólo puede alcanzarse bajo la imprescindible tutela de una fuerte figura paterna; esto es, el paternalismo se convierte en una pauta irremediable para el buen orden social.

No olvidemos, sin embargo, que esa comparación nos puede parecer pertinente desde nuestra perspectiva, pero el film de Castellani no fue estrenado en España y es absolutamente dudoso que fuese conocido previamente a la producción de Día tras día. Tampoco se había estrenado en 1951 Prohibido robar, el primer largometraje de Comencini, que se centraba en las vicisitudes de un misionero que sustituía su viaje a África por un hogar de acogida a los niños napolitanos abandonados; hasta 1954 no llegaría a las pantallas españolas el film de Comencini, por lo que su influencia en momento tan temprano es también poco menos que imposible.

Y sin embargo, es evidente que tanto la problemática juvenil como la presencia sacerdotal se verán reiteradas en algunos films posteriores. Su semejanza con algunos títulos neorrealistas hay que enmarcarla en la vinculación con el ala más tibia del Neorrealismo, aquel caracterizado por un notorio redentorismo moral y social, pues no debemos olvidar que en Castellani se va a iniciar el posterior desarrollo rosáceo del Neorrealismo, mientras que la preocupación de Comencini por el universo infantil -ya presente en el extraordinario cortometraje Bambini in città (1946)- sin duda predomina sobre su identificación con el movimiento neorrealista.

Habiéndose mencionado ya la dudosa o cuando menos traicionera influencia de El limpiabotas, en su aproximación también al mundo de la infancia desarraigada, que sin embargo resulta mucho más verosímil permaneciese en el horizonte de los responsables del film de Del Amo, debemos entender que los mimetismos de Día tras día, como los de casi todas las películas de esta primera fase del Neorrealismo español, son muy genéricos y relativos, casi de oídas, debido al escaso conocimiento de los films referenciales en esa época; aspecto que sin duda se verá modificado progresivamente en el desarrollo de la segunda fase española de la tendencia. Estamos, pues, ante una forma autárquica del Neorrealismo, como corresponde a los últimos tiempos de la autarquía plena de la sociedad española. La transformación que poco después significará Bienvenido Mr. Marshall no será más que la señal fílmica del final del período autárquico, tal como la parodiada legada de los americanos lo significó para el país.

V.4. SURCOS

Sí el año 1951 quedará como el momento central de la primera fase del Neorrealismo español es debido, sobre todo, al estreno de Surcos el 12 de noviembre en el Palacio de la Prensa de Madrid. Aunque curiosamente la presentación barcelonesa se anticipara al 29 de octubre, en los cines Astoria y Cristina, donde permaneció veintidos días en cartel, ocupando el octavo puesto del ranking anual del cine español en la ciudad, eso sí tras títulos como Balarrasa, Parsifal, Alba de América o La leona de castilla, el quinto film dirigido por Nieves Conde era un film inequívocamente conexo al ambiente madrileño.

De la condición y significación de Surcos dentro del Neorrealismo español vamos a hablar ampliamente, pero ello no nos debe hacer olvidar su valor en el conjunto de la historia de nuestra cinematografía. En breve: si tuviésemos que aceptar -que estrictamente no lo hacemos- la idea de un "canon" del Neorrealismo auténtico, Surcos sería posiblemente el film español más próximo a él, incluso más allá -mejor, a pesar- de su contenido ideológico; y por otra parte, Surcos significaría, no obstante su aparente fracaso inicial, un punto de inflexión en la marcha del cine español.

A diferencia de los casos de Neville, Iquino, Salvador o del Amo, José-Antonio Nieves Conde era un cineasta sin experiencia anterior a la Guerra Civil, es decir, formado ya en los años de postguerra -caso también de Nur Otí- y por tanto perteneciente a una generación distinta, aunque algo más joven que los Bardem o Berlanga. Con una inicial formación universitaria, la segunda característica distintiva de Nieves Conde era su procedencia del campo de la crítica cinematográfica, ejercida en Pueblo y Primer Plano con un cierto rigor, tarea abandonada a medida que su dedicación profesional al cine se iba incrementando, desde sus años de aprendizaje como ayudante de Rafael Gil, iniciados en Huella de luz (1942), hasta su debut como director con Senda ignorada (1946), de la que años después el propio director diría que:

"...en mi primer film ya había un tratamiento de un tema social que revelaba una postura moral ante este hecho." (Nieves Conde, Nuestro Cine nº 77/78, 1968, p.64)

Justo antes de la realización de Surcos, Nieves Conde había obtenido el que sería su mayor éxito comercial con Balarrasa (1950), melodramática historia de un ex-combatiente transmutado en misionero como expiación de errores propios y ajenos, un film que posiblemente significó una inflexión en el cine religioso español, una de las áreas temáticas más importantes de nuestros años cincuenta y que al parecer también correspondía a determinadas inquietudes del cineasta:

"Yo prefiero un cine de tipo fuertemente católico y psicológico...Y creo que es España el país que mejor puede recoger esta santa ambición de un cine fundamentalmente católico (...) La tragedia actual es que el hombre ha perdido el sentido del pecado y hay que remover su conciencia y hay que obtener en ella la luz que se le extinguió." (Nieves Conde, Primer Plano nº 318, XI-1946)

Esos antecedentes no parecían presagiar una especial predisposición hacia el Neorrealismo, salvo en una evidente inquietud hacia unas formas modernizadas de la expresión cinematográfica y ciertas resonancias de las ilusiones "sociales" de algunas de las facciones del bando vencedor en la Guerra:

"...yo he sido un convencido de las ideas falangistas a la manera de Ridruejo, pero después de lo de Hedilla ya no quiero saber nada." (Font-Gubern, II-1, 1975, p.243)

Ambos aspectos fueron, sin embargo, suficientes para hacer nacer un film atípico como Surcos, en unos tiempos en los que Nieves Conde manifestaba que:

"(La misión del cine español debe ser)...denunciar esa espantosa crisis moral y material. Llevar a la pantalla la crítica de nuestro tiempo. El cine que critica triunfa. Es lo que ha ocurrido al italiano. Que el cine descubra una verdad" (Ambiente nº 11, 14-VII-1951)

No obstante, algunos críticos ya habían intuído una capacidad por parte de Nieves Conde suficiente para situarle en posiciones destacadas dentro de nuestra cinematografía:

"Nieves Conde nos ofrece una labor tan depurada e inteligente, tan pródiga en hallazgos visuales y artísticos que podría ir firmada por el mismo Sáenz de Heredia." (J.F.Lasa, Imágenes nº 68/69, II/III-1951)

por lo que la sucesión de Balarrasa y Surcos abrió serias esperanzas sobre su futuro, luego lamentablemente no confirmadas. En efecto, tal como ocurriera con el del Amo de Día tras día, la voluntad realística de Nieves Conde se vería cortada, aunque de una forma más lamentable que en el caso del futuro director de Joselito, ya que su aparente aptitud y el nivel de Surcos se ofrecían superiores a los anticipados por del Amo. La censura y los fracasos comerciales se aliaron para ir erosionando la trayectoria fílmica de Nieves Conde e irlo apartando de la senda esperada por él y por parte de la crítica. El resultado final sería una nueva dimisión estética dentro de nuestro frustrante devenir cinematográfico, advertida ya con motivo de Rebeldía, el film sucesivo a Surcos:

"...quienes seguimos la carrera de este magnífico director español -uno de los pocos que con sólo su firma atrae público-, adivinamos ya en él la inquietud liberadora de buscar fuera de España la atmósfera que aquí se le niega. Surcos era un camino, era una andadura. Era una rebeldía. Esta Rebeldía es agua de rosas académica, pensada por quienes comienzan por no saber lo que significa este título." (Gómez Tello, "Rebeldía", Primer Plano nº 707, IV-1954)

confirmada por uno de sus mayores valedores, García Escudero:

"Surcos mostró a Nieves Conde el camino que, a mi juicio, le conviene más y que a nadie conviene como a él. Desgraciadamente, no se le ofreciera o no encontró ocasiones de perseverar en él y, en cierto modo, malgastó su capacidad al servicio de guiones sensibleros, como el de Rebeldía, o excelentes pero que sólo podían dar lugar a cine psicológico o policíaco, como el de Los peces rojos." (II-1, 1958, p.273)

y también desde perspectivas más críticas:

"Una de las características de un sector de la crítica de cine es su inquebrantable esperanza en Nieves Conde. Asonbra ver la terquedad con que, año tras año, película tras película, sus seguidores afirman no ya la bondad de su obra hecha, indefendible casi siempre, sino la posibilidad de su obra futura, posibilidad que en cada película hay que aplazar para la siguiente. Una sola de sus obras, Surcos, hecha en 1951, ¡hace diez años!, es la única credencial para una fe tan sostenida (...) Nieves Conde fue, cronológicamente, la última esperanza de «un» cine español." (J.M. Prada, "El inquilino", Cinema Universitario nº 13, 1961, p.32)

lo cual llevaría años después a Pachín Marín a decir que Nieves Conde era:

"...uno de los directores más frustrados del cine español." (Diario 16, 16-IV-1982)

característica que veremos confirmada más adelante cuando nos debamos referir al "caso" de El inquilino.

Los orígenes del argumento de Surcos se remontan bastante atrás en el tiempo. Según manifestara Torrente Ballester, coguionista de la película junto a Natividad Zaro:

"Hace más de veinte años que Eugenio (Montes) escribió en El Pueblo Gallego una serie de artículos denunciando ese trágico éxodo de los campesinos a la ciudad." (Primer Plano nº 579, XI-1951)

con lo que plantea que el papel del renombrado Eugenio Montes como responsable del argumento posiblemente habría que enmarcarlo mejor en el terreno de haber impulsado la idea original. No hay que olvidar la significación que la presencia de un prohombre del Régimen como Montes adquiriría. Y no sólo por lo que se manifestará años después en un estudio del film:

"El impacto es tremendo. Por lo pronto, algo insólito: un verdadero intelectual, Eugenio Montes, es el autor de la idea base. Y otro escritor importante, uno de los mejores críticos teatrales, Torrente Ballester, es el guionista..." (P.R., S., Esquemas de Películas vol. II, nº 45, 1958)

sino por la específica reputación del escritor desde las perspectivas oficialistas. Falangista de primera hora, hasta el punto de haber recibido un banquete de homenaje -en el café San Isidro, de la calle Toledo- por parte de Falange en febrero de 1935 como reconocimiento de sus éxitos en calidad de cronista de ABC en la Italia fascista y justo antes de partir con la misma misión hacia la Alemania nazi, este gallego catedrático de filosofía en diversos institutos de Enseñanza Media y autor de textos programáticos tan significativos como "Rehaciendo España" (Acción Española nº 43) y "Discurso a la catolicidad española" (Acción Española nº 50, 1-IV-1934), estaba obviamente muy influenciado en su pensamiento por los modelos nazi-fascistas, y aunque Mainer señale que:

"...no era propiamente fascista; más bien, creía -con toda su brillantez formal- en la nostalgia reaccionaria..." (III, 1971, p.29)

Tras la Guerra Civil, Montes fue director de los Institutos Españoles de Lisboa y Roma, éste último casi hasta el final del franquismo, habiendo sido elegido académico de la Lengua en una curiosa operación efectuada en 1940, entrando junto con gentes tan caracterizadas como el cardenal Gomá, el duque de Alba, Sánchez Mazas o García Sanchiz. Por tanto, todo el prestigio de un académico e intelectual oficial respaldaban el atrevido y resbaladizo -como luego se demostraría- proyecto de Surcos.

De cuales eran las intenciones de Montes al desarrollar su idea no caben muchas dudas, dado lo explícito de sus declaraciones alrededor del estreno del film. Anticipándonos a posteriores comentarios sobre los significados sociales y morales de la película de Nieves Conde, recogeremos algunas de esas manifestaciones del académico:

"La película Surcos trata de realizar, en su género, los principios inspiradores de la gran tradición narrativa española. Como la novela picaresca -y cervantina-, toma la realidad, en todo su dramatismo, para conducirla por elevación, a un fin noble y «ejemplar». Mientras el cine americano resulta el gran tentador de las masas -y el Gran Tentador es el nombre propio del Demonio-, que con el señuelo de bienes fáciles desarraiga del campo a las gentes para devorarlos en la ciudad, el cine español debe

proponerse lo contrario, convirtiendo el tóxico en veneno. Surcos pretende mostrar con viril evidencia las desventuras que caisa el desarraigo de la tierra, sugiriendo el retorno de la complicación de la gran urbe a la vida sencilla y honesta. Había que llevar a la imagen el más lacerante problema de nuestro siglo, y llevarlo en las formas del estilo español, que fue el más eficaz del mundo, cuando abordó con valentía la realidad." (E. Montes, Lanzamiento publicitario, Primer Plano nº 578, XI-1951)

Varios aspectos de estas palabras de Montes son dignos de atención, de cara a posteriores disquisiciones sobre los límites del sentido del film:

- 1) La situación del argumento de Surcos en la línea de la tradición picaresco-costumbrista del Siglo de Oro.
- 2) La comprensión de esa vía como la forma propia y autóctona de forjar una voluntad realista que se propone la ejemplaridad como objetivo.
- 3) La propuesta nacionalista y antiamericana, muy característica de algunas tendencias falangistas, de un modelo cinematográfico español, que así conecta con el tradicional debate sobre la "españolidad" de nuestro cine.
- 4) El sentido moral de la idea de Montes frente al problema de la emigración y desarraigo consecuentes a la situación del agro español.
- 5) La inequívoca opción en favor de una consideración educativa del cine frente al entontecimiento de la pura distracción.

Esas ideas se verían reafirmadas con motivo de la intervención de Eugenio Montes -junto a Torrente Ballester y Nieves Conde- en un debate sobre el film reproducido en Primer Plano:

"Es cierto; es una vieja preocupación mía, renovada recientemente en un largo recorrido por toda España en automóvil. El campo desierto, sin nadie, y luego, en las ciudades, los campesinos, desarraigados, tristes y fracasados (...) y no deja de ser curioso que se me planteara decididamente la necesidad de reflejarlo en

el cine cuando asistía, precisamente, a la exhibición de una película que es, sustancialmente, la antítesis de Surcos. Me refiero a La belle et la bête, de Cocteau (...). Porque si en el cine son fantasmas los protagonistas, hay que buscarles un elemental equilibrio con enormes dosis de realidad; al contrario que en el teatro, representado por seres de carne y hueso a los que hay que cargar con enormes dosis de fantasía ¿A qué, pues, dar al cine la "no realidad", si ya la tiene, o la realidad al teatro, si ya la tiene también?" (E. Montes, Primer Plano nº 579, XI-1951)

y donde nos expone su visión del problema del realismo cinematográfico, en una interesante comparación con el medio teatral, en la que podríamos encontrar -incluso- una curiosa premonición de las posteriores reflexiones de Christian Metz sobre la impresión de realidad en sus Ensayos sobre la significación en el cine (I-1, 1972). Así Montes llegaría a proponer:

"...la definición con que quizá me quedaría para el cine: «reportaje con idea»." (E. Montes, Primer Plano nº 579, ...)

desde la cual resulta sencillo comprender que el film consecuente pudiera aproximarse a los parámetros neorrealistas. Esas ideas dominantes en el propósito del escritor fueron fácilmente captadas, no sólo por la perspicacia de nuestra crítica o por la rotundidad de su exposición, sino por la reiteración con que fueron manifestadas, tal como veremos de inmediato al referirnos al propio prólogo propuesto por Montes para el film. Un ejemplo banal de esa buena recepción del propósito de Montes:

"La tesis de Eugenio Montes es tan sencilla como trascendente: el hombre del campo que busca en la ciudad un bienestar fácil, tiene que volver al campo tras sufrir en su carne y en su espíritu el trallazo de la decepción más amarga, cuando no de la tragedia y la deshonra. Es, en suma, como ha dicho el propio Eugenio Montes el más lacerante problema de nuestro siglo." (Comentator, S., Noticiero Universal 30-X-1951)

En efecto, todo el contenido socio-moral de la propuesta argumental de Eugenio Montes puede sintetizarse con el rótulo que antecede el comienzo de la acción, sobreimpresionado en el largo travelling sobre las vías del tren que constituye el primer plano de Surcos y que dice así:

"Hasta las últimas aldeas llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño con promesas de fáciles riquezas.

Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para recibirlas y conducir las, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo.

Esto no es símbolo pero sí un caso por desgracia demasiado frecuente en la vida actual.

Eugenio Montes"

El trabajo de Eugenio Montes se vio complementado -rareza indiscutible en nuestra cinematografía- por la labor guionística de otro notorio escritor, Gonzalo Torrente Ballester. También gallego, falangista y profesor de instituto, Torrente Ballester había alcanzado ya cierta notoriedad con algunas obras y críticas teatrales, novelas y una Literatura española contemporánea de indudable resonancia, aunque aún estaba por llegar el éxito de su trilogía Los gozos y las sombras. No se sabe muy bien como llega el argumento de Surcos a manos de Torrente, ya que él mismo ha declarado ante la pregunta sobre el porqué de su presencia en Surcos:

"Pues no sé, porque conocí a Nieves Conde; quería hacer una película de los bajos fondos madrileños; entre lo que ví, lo que supe, lo que inventé, salió la película. Lo único que tiene base real en ella es el robo de los camiones." (Torrente Ballester, en: Utrera, II-1, 1987, p.67)

La verdad es que nunca Torrente ha dado excesiva relevancia a ese trabajo, que por ejemplo ni siquiera es citado en una monografía sobre el escritor (Giménez, III, 1981). Por otra parte, no hemos encontrado una revalidación del aserto de Higinbotham en relación al trabajo de Torrente como censor cinematográfico (II-1, 1988, p.24) y las manifestaciones del escritor sobre el film son realmente escasas. Entre ellas, ésta defensa de la construcción dramática del guión:

"...hay afirmaciones que me han dejado perplejo. Un crítica encuentra que la acción responde a un rígido criterio determinista; otro, en cambio, se queja de una abusiva intervención del azar y de la falta de otros resortes dramáticos que sean el contrapunto de ese azar. Y a eso respondo: no hay más que un solo personaje cuyas acciones sean regidas por el azar: Manolo, un vagabundo que al ingresar en esa condición ya se entrega, naturalmente, al azar. ¿Los demás...? ¿Dónde ese determinismo, si a cada uno se le da opción siempre, si siempre pueden elegir, si todos sus actos son voluntariosos y libres?" (Torrente Ballester, Primer Plano nº 579...)

¿Se puede extraer alguna conclusión concreta de la acumulación de elementos vinculados a Falange en este film? Esa ha sido una vía fácil de adscripción o ataque al film en años muy posteriores a su realización, tal como para Doménech Font, cuando aducía que:

"Y al igual que su concepto de la revolución fascista, el cine que plantea la Falange -pese a los intentos nada desdeñables aunque efímeros de reconquistar posiciones en 1951 con Surcos y, en general, con toda la producción primeriza del bedillista Nieves Condesera será siempre un cine pendiente." (II-1, 1976, p.55)

o más adelante:

"Enmarcados por el decorativismo costumbrista y una pretendida crítica de la «monstruosidad» burguesa -no olvidemos la procedencia política de su realizador, así como de sus guionistas, Eugenio Montes y Gonzalo Torrente Ballester, dos liberales de la Falange- se escupen a borbotones todos los «slogans» que la ideología dominante ha propiciado." (II-1, 1976, p.139)

o para el colectivo Marta Hernández y Manolo Revuelta:

"...último intento de un cine falangista que ha reducido las soñadas rutas imperiales al viaje en «metro» por la línea de Atocha, intentando una estética «paraneorrealista» (...) Surcos pretendía cargarse de agresividad y exponer una actitud general de denuncia, como correspondía a la vieja postura falangista que con el destape del «fraude del pan» construía el Matesa de los años cuarenta." (II-1, 1976, p.29)

De una parte nos parece muy precipitado hablar de "cine falangista" y de otra, tampoco nos parece clara la presencia de un mensaje estrictamente falangista en Surcos, entre cuyas carencias está -precisamente- la de un contenido político explícito. En este caso, tal vez sea más ajustada a razón el comentario de Diego Galán sobre el film:

"Contemplada hoy, Surcos puede parecer insuficiente, y sin duda lo es por su timidez de planteamiento y sus esperanzas cristianas, pero en 1951 suponía criticar la realidad surgida en España tras la Guerra Civil: era, pues, parte de la respuesta de una cierta derecha inconformista. (D.Galán, en: AAVV, II-1, 1989, p.212)

Lo cierto es que a pesar de los falangistas presentes en el proyecto -¿o a causa de ellos?- y del conservadurismo de los autores y de sus propósitos, Surcos fue objeto de serios problemas de censura. Hasta nosotros ha llegado noticia de ello, a través de alguien sin duda muy bien informado sobre el caso, como fue García Escudero, defensor acérrimo del film -hasta contribuir a costarle el cargo de Director General de Cinematografía- que posteriormente nos reseñaba la obligada modificación del final inicialmente previsto:

"...según el proyecto primitivo, donde no existían los planos finales (la familia que decide volver a la aldea) y, tras la muerte del hijo mayor a manos del Chamberlán, que le arroja por un puente a la vía férrea, el humo del tren que pasa y envuelve al asesino enlazaba en el plano sucesivo con el propio tren, del que descendía una nueva familia campesina a repetir la triste historia." (García Escudero, II-1, 1958, p.271)

y la causa final de su autorización:

"No pasó a mayores, me explicaron, porque Franco no puso reparos cuando la vio;..." (García Escudero, II-1, 1978, p.25)

En sus estudios sobre la censura franquista, Gubern añade otro aspecto en torno a esa manipulación del final:

"...la censura, si bien aceptó el planteamiento general del film, prohibió en el guión la última escena, en la que si bien mostraba un moralizador retorno de la familia a su tierra, se veía también cómo la hija saltaba del tren para regresar a Madrid (...) Por otra parte, las escenas de barrios bajos, con sus delincuentes y prostitutas molestaron a algunos censores. A pesar de las resistencias en el seno del Ministerio, la versión de Surcos fue autorizada en última instancia porque Franco no puso reparos cuando la vio." (Gubern, II-1, 1981, p.130)

aunque curiosamente, en un libro previo del autor, el propio Nieves Conde desvía la responsabilidad de la censura hacia la inquina de ciertos sectores profesionales:

"...tuvo sus detractores, entre ellos dentro del elemento profesional, que consiguieron empujar para eliminar la última secuencia por aquello de que «era la primera película española en la que la moral no triunfaba»." (Nieves Conde, en: Gubern-Font, II-1, 1975, p.242)

A todo ello habría que añadir la actitud eclesiástica en relación al film -sobre la que volveremos-, que desde el punto de vista censor se resolvió en que:

"La Iglesia, por medio de la Oficina Nacional la estimó como gravemente peligrosa (...) apuntando un singular precedente de dicotomía Estado-Iglesia, al recomendarla y apoyarla económicamente el primero y condenarla moralmente la segunda institución." (Mtnez. Bretón, II-1, 1987, p.77)

Esos problemas censorísticos de Surcos no sirvieron, de todas maneras, para estimular a un público sin duda muy poco acostumbrado a producciones semejantes en nuestro cine. Así, García Escudero se lamentaba de que:

"Surcos demostró la falta de preparación de nuestro público, no ya para el Neorrealismo, sino para aceptar en la pantalla los problemas con los que se codea (cerrando los ojos) en la realidad." (II-1, 1954, p.175)

pese a que cuando su estreno Gómez Tello remarcase que:

"...fueron justísimos los aplausos clamorosos que se tributaron a esta película, estrenada en sesión de gran gala." ("Surcos", Primer Plano nº 579, XI-1951)

actitud lógica dentro de la defensa que la revista oficialista hizo del film, no sabemos muy bien si como consecuencia del hecho de que Nieves Conde hubiese sido antiguo colaborador de la publicación o de una cierta nostalgia por el pasado falangista de algunos de sus responsables, empezando por el propio Gómez Tello, dentro de una operación que en el fondo correspondía a la lucha abierta entablada entre los sectores del Movimiento y los más vinculados a la jerarquía eclesiástica por el control de los aparatos ideológicos del Estado. Recordemos, paralelamente, que según el resumen de Espectáculo, mientras Arriba y El Alcázar calificaban de "valiente" y "buena" la película, para YA y ABC era simplemente desigual, reprochando el primero su exageración y amargura -aún reconociendo su dramatismo y actualidad- y el segundo un "mal manejo" del guión, aún con una dirección "inteligente".

En esa misma línea es significativa la defensa del film a cargo de un medio del Movimiento como era Solidaridad Nacional:

"Estoy por decir que Surcos es la primera película social española. Tiene fondo, tesis, contenido y moraleja. Si nosotros, en Cine, frente al realismo -que adula a la masa y ribetea con psicológicos hilillos los vulgares aspectos de la vida, dándoles el falsete de una calidad sobre la que podríamos discutir mucho-, ofrecemos el problema social íntegro y vario, felizmente resuelto en la cumbre de un final impecable (...) Surcos es una película audaz, rotunda, fuerte..." (Jiménez de Letany, "Surcos", 1-XI-1951)

que en su exaltación llegaba al puro disparate, diciendo -como si no hubiesen visto la película- que:

"...como toda película que toma de la realidad sus mejores escenas no tiene protagonistas."

aunque no debamos entender que todos los defensores del film lo fuesen por afinidad política, puesto que por ejemplo para Villegas López la película estaba:

"...bien construída, con admirable oficio, plena de sentido y de pasión." (II-1, 1967, p.39)

y Méndez Leite la calificaba de "excepcional" (II-1, 1966, p.89). Pero en ese momento ya existía conciencia de la importancia de Surcos en la historia de nuestra cinematografía; una conciencia que había comenzado ya en el momento de su estreno entre sus entusiastas defensores. Así, Gómez Tello, se desmelenaba como pocas veces:

"Nieves Conde... nos ha dado, al fin, lo que queríamos: una película de tema social (Aquella voz anónima que surgió de entre el público la noche del estreno, gritando: «¡Viva el cine español valiente!» no era sólo la adecuada réplica contra otros peores «chiribis», los conformistas, sino una afirmación. Una afirmación de nuestro público acerca del cine que desea, del cine que también desean nuestros realizadores, nuestros guionistas y hasta nuestros productores, a quienes más de una vez hemos oído decir comentando el cine realista italiano, o americano, o francés: «Eso lo podríamos hacer mejor nosotros») Y una película social clara y fuerte, sin hipocresías y sin ñoñeces o conformismos burgueses, aunque las más pacatas conciencias podrían colmar su intranquilidad sabiendo que esta audacia es relativa." (Primer Plano nº 579, XI-1951)

entre otras cosas porque representaba una insólita novedad dentro de nuestra previsible producción:

"Surcos es una muestra -la primera, salvo ligeros y frustrados intentos como Tierra sediente- del cine que todos queremos, de un cine español moderno, de cara a nuestros problemas, sin concesiones, sin miedos y sin esa cobardía o ese egoísmo comercial que pesan sobre él como una losa." (Gómez Tello, Primer Plano nº 579...)

alabanzas a las que sumaría años después Barreira:

"..una de las seis películas de todos los tiempos con las que España podría concurrir a un cotejo internacional." ("Historia de J.A.Nieves Conde", Primer Plano nº 752, III-1951)

en una línea apuntada también por otros críticos:

"...nos acompaña una íntima seguridad al afirmar que Surcos es la primera película que plantea en el cine español, un problema social de nuestros días (...) La novedad, la valentía y la actualidad de esta película son, como puede verse muy considerables, tanto si se atiende al caso particular como si se pretende extraer consecuencias generales de la importantísima evolución que Surcos señala en nuestro cine, evolución preparada ya por otras cintas que felizmente han empezado a restituir a las guardarropías teatrales, de donde nunca debieron haber salido, pelucas, miriflaques, casacas, levitas y bisoñés decimonónicos." (H.Sáenz Guerrero, S., La Vanguardia 31-X-1951)

"...una de las películas más valiosas que ha salido de los estudios nacionales." (J.Palau, S., Destino nº 743, 3-XI-1951, p.18)

"Es muy posible que esta película señale en el futuro una manera de hacer cine a la española. Es decir, partiendo de las directrices trazadas por los realizadores de esta cinta es muy posible que se llegue a dotar a nuestro cine de una personalidad basada en el realismo de auténtica solera en nuestra tradición artística, sin degenerar en ningún naturalismo. Esto no quiere decir que Surcos sea una película de ensayo ni tan solo de tanteo. Es una producción realizada con la debida preparación técnica, con un propósito que ha dado por resultado la confirmación de lo que los realizadores se habían propuesto. Quizá se podría objetar que este resultado ha sido superior a los mismos propósitos..." (G.Cortés, S., Fotogramas nº 155, XI-1951)

"Surcos, magnífica película española, llamada a crear escuela y a calar muy hondo en los públicos de siquiera mediana sensibilidad." (Comentator, S., Noticiero Universal 30-X-1951)

"...una de las primeras señales de vida en el cine español..." (F.Figueroa, "Carta del director: S.", Indica nº 46, 15-XII-1951, p.1)

De todas formas, el mayor defensor de Surcos en los años siguientes fue -lógicamente- una de sus víctimas: José María García Escudero. En sucesivas ocasiones se pronunciaría a favor del film:

"Surcos es la primera película española con categoría internacional, la primera cara a la realidad en un cine vuelto hacia el cartón piedra." (García Escudero, UU-1, 1954, p.18)

"...en aquel ambiente de golas, carabelas, perillas, barbas, mostachos, espadas de Toledo, chambergos, Historia a tambor batiente, castillos de cartón, palacios lujosos, grandeza y retórica, Surcos presentó el suburbio, las casas de corredor, los interiores mezquinos, el teatrillo de variedades, las chicas que se echan -o las echan- a la mala vida, los golfos, los estraperlistas, un mundo de negocios turbios, que todos sabíamos que existía, pero (y esto es lo trágico) que no nos gustaba ver, aunque debería hacernos reflexionar el que la película fuese mucho mejor acogida en los barrios proletarios que en los burgueses. También que el miedo fuese mayor en los medios cinematográficos que en parte alguna.

El cine ha sido demasiado tiempo servidor obsequioso del miedo a la realidad para que se aceptase fácilmente el que, por una vez, una película rompiera la barrera y mostrase un pedazo sangrante de vida (...). Menos alabada de lo que merece, injustamente olvidada por los que consideran que nuestro cine nació con Bienvenido Mr. Marshall, Surcos marcó una fecha decisiva, no sólo del cine social, sino del cine español en general. Su desgracia fue aparecer antes de tiempo; cuando no existía todavía el ambiente que arrojaría los grandes éxitos de Berlanga y Bardem." (García Escudero, II-1, 1958, p.275)

"Surcos fue la primera piedra en el charco de una conciencia nacional farisaica." (García Escudero, II-1, 1978, p.25)

A pesar de lo dicho por Santos Fontela -"ensalzado excesivamente..." (II-1, 1966, p.35)-, las opiniones de García Escudero no fueron las únicas planteadas en ese sentido con una cierta perspectiva temporal:

"Surcos tiene todo el valor de una iniciación, sin la cual no se comprende incluso el cine que ha de venir después." (J.Prada, "La palabra y la voz de Bardem", Cine Universitario nº 7, VII-1958, p.29)

"En tal ambiente de monotonía, de falta de inquietud y aún de honestidad creadora, surge Surcos. El impacto es tremendo." (P.R., S., Esquemas de Películas nº 45, 1959)

Pues bien, teniendo en cuenta que las numerosas voces que dieron y han dado una posición relevante a Surcos en el devenir del cine nacional no correspondía mayoritariamente -ni mucho menos- a posturas de oposición al Régimen, incluyendo entre ellos al mismísimo Director General de Cinematografía, pueden resultar sorprendentes las polémicas provocadas por la película. Aparentemente su causa radicaba en la propia naturaleza del film -esa naturaleza decantada hacia el Realismo o incluso al Neorrealismo-, tal como prevenían sus defensores:

"Para mucha gente puede constituir una sorpresa ingrata la existencia de lacras y formas de vida como las pmplacablemente denunciadas en esta película...La crítica social, purificadora y clara, no ha retrocedido al acusar la insensibilidad a que por costumbre se muestra hacia estos temas. Y aunque no fuera más que por esto, esta gran película merece todo nuestro aliento." (Gómez Tello, Primer Plano nº 579...)

pero de hecho acusaciones concretas contra el contenido del film sólo vendrían desde las escandalizadas áreas eclesíásticas, como ya veremos, pero no en lo publicado en otras instancias; y por tanto, no quedan demasiados rastros explícitos. No hay que engañarse: la polémica en torno a Surcos no era fundamentalmente por su temática o su contenido social, pues en el fondo no es difícil demostrar que ideológicamente el film se movía en el más rotundo conservadurismo. Los ataques a Surcos eran más soterrados y peligrosos, puesto que provenían de un sistema industrial cinematográfico que se veía afrentado por algunas de las

propuestas del film y, sobre todo, por haberse convertido en la proclama de una nueva visión de la política cinematográfica que, ella sí, parecía amenazar la pervivencia del estado de cosas. Fuese sincero o no, nadie mejor que García Escudero -ejecutor de ese truncado proyecto político- para explicar los hechos, aunque siempre dará la sensación de no haberlo contado con detalle, quedándose en el ámbito de los contenidos y sin entrar en las repercusiones estructurales que podía provocar el film:

"Se dijo que mi salida la provocó el caso de la película Surcos. Puede ser, aunque yo pienso que no fue solamente por Surcos, sino por toda mi política (...) ¿Cómo entender la conmoción que produjo aquella película, que hoy parece tan ingenua? Con toda su ingenuidad, Surcos era cine social por su acercamiento a la realidad, porque ponía el presente en lugar de la historia, el suburbio en vez de hidalgos mostachudos, y los negocios turbios en sustitución de las glorias pretéritas, y por todo eso era escandalosa." (García Escudero, II-1, 1978, p.25)

Para los historiadores la relación causa-efecto entre el escándalo de Surcos y la destitución/dimisión de García Escudero parece incuestionable:

"...el conflicto censor más importante sufrido bajo el mandato de García Escudero fue la producción española Surcos, realizada por el falangista-hedillista José Antonio Nieves Conde, bajo la influencia del neorrealismo italiano, conflicto en buena medida responsable del cese de García Escudero en marzo de 1952 (...) Pero el de que García Escudero hubiese defendido aquella película conflictiva, que rompía con la tradicional visión embellecedora de la realidad española, precipitó su caída en desgracia." (Guberna, II-1, 1981, p.130/131)

"...su carácter flexible y dialogante, así como su afán de potenciar obras de dudosa reputación por estar inmersas en un discurso narrativo de crítica social, como Surcos, precipitó su dimisión a los seis meses de jurar el cargo." (Mtnez.Bretón, II-1, 1987, p.54)

"Ahora bien, del hecho de que ciertos sectores oficiales diesen soporte a esta voluntad realista de la que Surcos era una primera materialización, no se ha de deducir que todo el régimen creyese que ésta era la vía idónea para el cine español. Al contrario. Frente a Surcos comenzaron a levantarse diversas voces. Algunas, muy importante (...) El sentido crítico con que el film se encaraba a la realidad de la inmigración del campo a la ciudad; el realismo con que era retratado el suburbio y sus condiciones de vida, etc. conmovieron a más de un político acostumbrado a que el cine se dedicase a explicar cosas más banales que la punzante realidad de aquellos años. A pesar de eso, a pesar del ruido en contra que el film provocó en importantes sectores oficiales, García Escudero no sólo permitió el estreno del film, sino que además lo premió con el ventajoso Interés Nacional. No hay duda de que la historia de Surcos influyó decisivamente en la fulminante desaparición de García Escudero de la Dirección General." (Fanés, II-1, 1989, p.265)

No vamos a profundizar en esos temas, aún pendientes de una revisión más a fondo, puesto que nos desviaríamos del camino trazado. Pero sí debemos preguntarnos: ¿todo eso estuvo causado por los valores realistas de Surcos? ¿Qué entidad tenían realmente esos valores? ¿Pueden ser identificados con posiciones neorrealistas? La contestación a esas cuestiones nos reconduce a nuestro discurso sobre el Neorrealismo español.

Podemos definir tres grandes actitudes respecto a la adscripción de Surcos a la tendencia neorrealista. La de aquéllos que la asumen más o menos tónica, acrítica o rutinariamente; la de los que la consideran como posible y remoto punto de partida, en todo caso superado o profundizado en una vía personal y nacional; y la de aquéllos que la relativizan por considerarla traicionada en su espíritu crítico. Veamos algunos ejemplos de las tres opciones, dilatados a lo largo del tiempo transcurrido desde su estreno, puesto que las tres se han venido manteniendo en el tiempo con sorprendente constancia, empezando por la primera, la de la identificación desproblematizada:

"Surcos no habría sido posible sin el ejemplo italiano." (J.Palau, "Prosperidad de la escuela italiana de cinematografía", Destino nº 745, 17-XI-1951, p.18)

"...juzgada una película valiente y sin concesiones a la galería, digna de figurar entre las buenas películas neorrealistas de la escuela italiana." (M.Besnard, "Cannes 1952", Fotogramas nº 183, V-1952)

"La trama narra en un estilo implacablemente realista cada una de las peripecias personales de un grupo de seres que en la ciudad creían hallar mejores condiciones de vida. Por su hondura y palpitación conmueve la vigorosa descripción, que bien puede conceptuarse como neorrealista, en el mejor sentido de la palabra." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.89)

"La puesta en escena es de un realismo implacable y duro, alimentado en las lecciones del neorrealismo italiano." (M.Gms, "Pour servir à l'histoire du cinéma espagnol", Cahiers de la Cinéma nº 38/39, hiver 1984, p.36)

"Un título mítico del cine inconformista español, una buena muestra de neorrealismo a la madrileña en la España de Franco." (J.Lorente, S., Avui 11-I-1985)

"...fue el primer intento serio de trasladar a escenarios españoles algunas de las técnicas y visiones del Neorrealismo italiano, un movimiento cinematográfico que hasta entonces era virtualmente desconocido en una hermética y aislada España..." (Besas, II-1, 1985, p.32)

"Este film influido por la corriente neorrealista era culpable a sus ojos de mostrar los barrios pobres de Madrid donde iban a parar los «desarraigados» del campo, así como de denunciar la existencia de la prostitución y de muchos otros tráficos." (Larraz, II-1, 1986, p.122)

Revisando esas observaciones que no respetaron la temprana advertencia de Gómez Tello cuando decía que:

"Los que se dejan ganar por lo más fácil podrán creer que es una llegada con retraso al neorrealismo italiano." (Gómez Tello, Primer Plano nº 579...)

resulta curioso comprobar que su esquematismo y simplicidad van de la mano del comentario tradicionalmente superficial -caso Méndez Leite- o urgente -la reseña de Lorente con motivo de un pase televisivo- y, sobre todo, de la superficialidad de tratamiento por parte de autores extranjeros. Tal vez debamos considerar que para éstos resulta más fácil y cómodo adaptar el film a un encasillamiento internacionalmente reconocido -y reconocible para lectores de otras latitudes- que no entrar en las complejidades de una influencia que aún existente no deja de estar sujeta a múltiples matizaciones o, en todo caso, discurre por caminos mucho más imprevisibles de lo que habitualmente se suele afirmar, tal como propendremos un poco más adelante.

La segunda opción o actitud implica una considerable ambigüedad, puesto que sin dejar de tener el Neorrealismo en el horizonte caracterizador del film, se muestra disconforme con la mera asimilación, sea por prurito nacionalista, sea por desconfianza de un movimiento aureolado por determinadas consideraciones socio-políticas. También expondremos ejemplos, que parten desde el mismo lanzamiento publicitario de la película, donde ya se inteta la doble operación de evocar un Neorrealismo supuestamente agotado y al mismo tiempo insistir sobre su novedad en el terreno realista:

"El que lo «nuevo» venga precisamente de España es cosa que en materia cinematográfica estamos poco acostumbrados a ver. Surcos es una película nueva que saliéndose del ya tan manoseado asunto neorrealista enfoca un tema realista simplemente pero con tal audacia y valentía, que el espectador quedará sorprendido por la novedad que implica este nuevo género que podríamos calificar de crudo realismo." (Lanzamiento publicitario, Noticiero Universal 29-X-1951)

Táctica publicitaria al parecer creída literalmente por el crítico del órgano oficial Ecclesia:

"La realización cinematográfica, conducida magistralmente por Nieves Conde en todos sus elementos, ha seguido un estilo a tono con su argumento, no un estilo neorrealista, el prefijo sobra, sino duramente realista, con una intención marcada de que la imagen descarnada, audaz, sin compromisos de galería, plasmara en toda su acritud la verdad del terrible problema social planteado." (S., Ecclesia nº 541, 24-XI-1951, p.24)

mientras que por su parte, en Fotogramas se incidía en esa postura pero con una original comparación:

"Parece, desde luego, que el autor se haya inspirado por aquí y por allá en realizaciones italianas, pero aportando una nota más ruda, más violenta, que no llega hasta la implacable brutalidad de Los olvidados, pero que se le acerca." (L.G.Blain, Fotogramas nº 201, 26-IX-1952)

Sin embargo, la posición más canónica la volvemos a encontrar de la mano de García Escudero:

"Surcos fue, en 1951, la revelación de que, junto al cine que he llamado «racial» (el de La aldea maldita), eran posibles películas más metidas en los problemas de nuestro tiempo, y diferentes tanto del neorrealismo italiano como del naturalismo francés; más vigorosas, menos poéticas que el primero, sin llegar a la negrura del segundo (...) Surcos, a pesar de lo que se dijo en su momento, no es neorrealismo puro. Tiene demasiado argumento. Pero está tan ahincado en la realidad, la circunstancia social determina tan directamente la suerte de los personajes que la sensación de vida y la enseñanza social se sobreponen casi en todo momento a la ficción. Únicamente habría que exceptuar la intriga semifolletinesca de «el Chamberlán»." (García Escudero, II-1, 1958, p.274)

Tal vez cuando García Escudero habla del excesivo argumento de Surcos esté queriendo decir que la película de Nieves Conde asume excesivos elementos folletinescos (véase la acusación de Aranguren transcrita posteriormente, entre otras) como el mismo reconoce en uno de los personajes centrales. Y eso tal como antes respondía a las acusaciones de Naturalismo y volvería a hacerlo en la página siguiente:

"...había una zona clara de bondad, y la presentación no pecaba en ningún momento de la morbosa delectación en lo sexual o en lo violento que he denunciado en el naturalismo." (García Escudero, II-1, 1958, p.275)

Finalmente, detengámonos también un instante en la tercera y más crítica posición, aquella que pretende denunciar el engaño latente en Surcos, al pretender ofrecer un Neorrealismo que resulta pervertido o traicionado. Las vías de la traición podrán ser diversas, desde el exceso folletinesco y el simplismo de la tesis:

"La Prensa católica ha censurado, a mi entender con razón, la película Surcos, que pretende «probar» sobre la pantalla una tesis, por lo demás muy manida, simple y unilateral, mediante toda una serie de truculencias que, contra la probable creencia de sus autores, está mucho más cerca del «folletín por entregas» que del «neorrealismo»." (J.L.Aranguren, "Los problemas católicos del cine", Revista Internacional del Cine nº 1, VI-1952, p.9)

el melodramatismo y la perversión del valor innovador del Neorrealismo:

"...veinte años después (de La aldea maldita), partiendo de una influencia neorrealista italiana, consigue un melodrama a lo Palacio Valdés. En ambos casos se nos da muy poco, y nada que suponga una novedad; antes lo contrario, porque partiendo de novedades auténticamente revolucionarias se nos pretende llevar muy atrás mediante la conversión de una corriente progresista en reaccionaria." (A.García Seguí, "El cine social español I", Nuestro Cineº 3, IX-1961, p.23)

hasta la superficialidad de quedarse en las meras apariencias de lo neorrealista:

"...emparentado con el neorrealismo más en la apariencia que en lo que de realmente renovador tenía el fenómeno italiano, planteaba el problema del retorno a la tierra y de la ciudad que corrompe, en términos más que discutibles; a pesar de todo Nieves Conde traía con su film una ráfaga de aire fresco, un salir de la cámara a las calles y una galería de personajes casi inéditos en el cine español." (Santos Fontela, II-1, 1966, p.35)

pasando por diversas suertes de insuficiencia neorrealista:

"Ciertamente Nieves Conde logra un meritorio film, de una más que estimable calidad, pero carente tal vez de ese halo de vibrante poética que respira en las películas netamente neorrealistas. Quizá Surcos era demasiado sobria como para conseguir que su fuerza realista supiera trascender más allá de ella misma." (AAVV, II-1, 1982, p.235)

"De todos modos, esta primera muestra del neorrealismo «a la española» no rebasa la superficialidad, ya que tanto la filmación en las calles madrileñas y el Rastro y las referencias al mercado negro y la prostitución apenas resultan meramente ambientales. En cuanto al fondo, es decir, las propuestas para la regeneración moral de los protagonistas son de un simplismo inefable: la vuelta al campo." (J.Ruiz, S., Correo Catalán 11-I-1985)

Lógicamente, la atribución neorrealista referida a Surcos pasaba por el reconocimiento de su realismo ambiental, por lo que García Escudero llamaría "la abertura al mundo real" (II-1, 1958, p.275) y que sin demasiados complejos podríamos decir hoy que consistía en una indudable ampliación del campo de lo decible dentro del cine español:

"Sí palpita en Surcos una constante sensación de autenticidad, sus imágenes se mueven conforme al realismo cinematográfico más exacto, la narración se identifica en todos sus puntos con las manifestaciones visuales de mejores sugerencias plásticas, y, personajes y ambientes, sentimientos y escenarios, el drama conjunto y sus acotaciones accidentales se combinan con un ritmo de raíz y desarrollo absolutamente cinematográficos (...) Ha llevado la cámara a los barrios bajos madrileños y ha captado con fidelidad de documental todas las lacras abiertas al sol; ha llevado también un magnetófono para que ruidos y voces no tuviesen que pasar por la falsificación habitual en nuestros estudios y, en suma, ha inscrito en la verdad circundante de un inframundo ciudadano la verdad imaginada por Eugenio Montes." (H.Sáenz Guerrero, S., La Vanguardia 31-X-1951)

A destacar la anotación de Sáenz Guerrero sobre el empleo de sonido directo en el film, una posibilidad que apenas asumió el propio Neorrealismo italiano. Desde las páginas del SIPE, tal vez las más refractarias al film de Nieves Conde, no podían dejar de reconocer el realismo de las situaciones, aunque intetaban alegar la falsedad de los personajes:

"...las situaciones aisladamente consideradas son ciertas, reales y de extraordinaria vitalidad. Pero los personajes, muchos de ellos resultan completamente falsos, se mantienen en posturas forzadas y no responden a esa misma realidad de las situaciones en que se los encaja." (J.M.Vivanco, S., SIPE nº 390, 18-XI-1951, p.679)

lo cual, además es ciertamente incoherente -¿cómo un personaje falso puede permitir construir una situación verdadera?-, salvo precisamente en algunos momentos más débiles del film como la vicisitud amorosa de Manolo, que precisamente aparentan ser una concesión a los esquemas ideológicos y morales defendidos desde esa revista. Incluso gentes situadas en las antípodas ideológicas de los artifices del film, aún denunciando sus limitaciones no dejaban de reconocer ese realismo ambiental en que discurría:

"...si bien el problema social está limitado e incluso falseado, por primera vez vemos el rostro indómito del pueblo madrileño." (R.Muñoz Suay, "La lunga speranza del cinema spagnolo", Cinema Nuovo nº 130, 1-V-1958)

"...Surcos es, indudablemente, una innovación por los personajes que presenta y los ambientes en que los sitúa son reales en el Madrid de esta época y en determinadas esferas." (A.García Seguí, "El cine social español I", Nuestro Cine nº 3, IX-1961, p.25)

"...su máxima validez en la presencia de una realidad desconocida en las pantallas españolas antes que por los contenidos críticos con que es examinada." (S.San Miguel, "El cine español y su nueva etapa", Nuestro Cine nº 15, XII-1962, p.4)

La gran aportación de Surcos en cuanto al reflejo de un ambiente concreto y reconocible era el superar el mero realismo escénico, los decorados naturales, para alcanzar el realismo en muchos de los personajes, acciones, situaciones, motivaciones, etc. De ello daba cuenta José Luis Guarner:

"Este film significó un primer intento de apertura hacia un cine realista: por primera vez se presentaba en una película española el ambiente de los suburbios, con casas de corredor, interiores mezquinos, un teatrillo de variedades, chicas de mala vida, golfos, estraperlistas, etc." (J.L.Guarner, S. Fotogramas ?)

siendo luego reiteradamente plagiado por Caparrós:

"Con un tono realista, Nieves Conde brindaba por vez primera -salvo excepciones contadas en la República: Aurora de esperanza, Barrios bajos- el ambiente de los suburbios, con casas de corredor, con interiores mezquinos, un teatrillo de variedades, golfos, estraperlistas, mujeres de mala vida, etc." (Caparrós, II-1, 1983, p.34)

que por otra parte seguía con su machacona insistencia en localizar problemáticos antecedentes republicanos, creando sensaciones falsas en sus irreflexivos continuadores:

"Por primera vez desde la República se aborda en tono realista el ambiente que envuelve a los suburbios de una ciudad como Madrid, todavía recuperándose de una tragedia nacional." (Mtnez.Bretón, II-1, 1987, p.77)

No obstante, en estos últimos años el acuerdo ha sido bastante completo en relación a esa fundamentación realista del film:

"En Surcos lo exterior prevalece sobre lo interior, el suburbio sobre la gran mansión, lo miserable sobre lo ostentoso, lo gris sobre lo azul, lo real sobre lo ficticio." (AAVV, II-1, 1982, p.235)

"Pero antes de llegar a ese desenlace, Surcos había mostrado el ambiente del hambre y el paro, y ello no tenía antecedentes en el cine español posterior a los años cuarenta." (D.Galán, en: AAVV, II-1, 1989, p.212)

Donde el acuerdo nunca se generalizó fue en relación al valor de Surcos como cine social. Esa discrepancia era lógica entre quienes estimaban que el realismo ambiental del film alcanzaba los límites aceptables para un retrato de una realidad que no podían aceptar no ya como peor, sino ni siquiera

identificable con lo expuesto en el film, salvo bajo la sospecha de demagogia y miserabilismo naturalista, y aquellos otros que hubiesen estado de acuerdo en aceptar que la plasmación verista de Surcos sólo podía estimarse como el primer paso, el arranque de la denuncia de la situación general de la sociedad española, en la vía de una necesaria transformación que debía pasar por la componente política más crítica hacia el sistema. Ese debate iba a desarrollarse en torno a la equívoca asunción del calificativo de "social" en relación al film. Lo "social" se situaba en la frontera entre la inoportunidad para los unos y la imposibilidad para los otros de alcanzar la dimensión de lo político; en consecuencia, Surcos quedaba en una tierra de nadie entre la exageración peligrosa y la insuficiencia lamentada.

Esa condición de "film social" por parte de Surcos parece que era un presupuesto asumido desde el principio, puesto que en la propia publicidad del film se aludía a ello explícitamente:

"El cine español ha cultivado todos los géneros menos uno: el social. Surcos viene a suplir dicha falta. Y viene a suplirla de una manera completa y total. Argumento y desarrollo están vistos y enfocados socialmente. Surcos es, pues, la primera película social producida en España." (Lanzamiento publicitario, Primer Plano nº 578, XI-1951)

siendo así mismo reconocido por la crítica más conservadora y clerical:

"La tesis del film es socialmente aleccionadora y de efectos moralizadores. El argumento descubre una realidad social que no se puede negar desgraciadamente y es conveniente darla a conocer para abrir los ojos de los ingenuos, avergonzar a los egoístas y excitar el celo de las autoridades civiles y eclesiásticas y el afán apostólico de los seculares para remediarlo." (S., Ecclesia nº 541...)

que sin embargo no podía dejar pasar la ocasión de reconvertir el trasfondo del film hacia la "doctrina social" de la Iglesia. Parece evidente que en esa perspectiva social, Surcos debía ser un jalón importante en la revisión desarrollada por García Seguí en torno al cine social español. Entre otras cosas, sobre este film el articulista señalaba:

"Su audacia llega al extremo de permitir que el crimen del especulador quede impune, pero esto es todo. La obra explica hechos y personajes, pero no explica situaciones, y da una solución falsa y acomodaticia que deja sin justificación alguna el pretendido testimonio (...) Para Eugenio Montes, y es de suponer que para Nieves Conde, el problema del éxodo de los campesinos a la ciudad es un problema moral. La tentación del Maligno. Es difícil creer en la seriedad de la película y en su cualidad de cine social, cuando se parte de una idea falsa (...) El cuadro que nos muestra Surcos es auténtico; lo que es falso es la razón o explicación que de este cuadro se nos da, a saber: esta sociedad es así porque ha sucumbido a la tentación del maligno; luego si tiene fuerza para resistir la tentación alcanzará la felicidad, o por lo menos no caerá en la desgracia. Ambos postulados son falsos (...) También hay otra razón: Surcos, tal cual es, puede expresar un cuadro de miseria moral y económica, debido a unas fórmulas internacionalmente válidas, ya sea la escasez originada por la guerra, ya sea el desarraigo de la tierra por ambición. Surcos, tal y como debió ser, se vería en la obligación de denunciar esas estructuras sociales arcaicas e injustas." (A. García Seguí, "El cine social español I", Nuestro Cine nº 3, IX-1961, p.25)

Las objeciones que plantea García Seguí a Surcos en su perspectiva como film social son básicamente de tres tipos: la falsa solución propuesta, fruto a su vez del hecho de suplantarse la perspectiva social por la moral y el remitirse al ámbito de la coyuntura, sin penetrar en las cuestiones estructurales que subyacen a los problemas expuestos. Siendo razonables esas objeciones, no nos parece justo plantear como falta de "seriedad" las limitaciones inherentes a una perspectiva errónea. Surcos puede ser un film erróneo, pero también es un film totalmente serio, una vez asumida esa perspectiva.

El contenido social de Surcos se sustenta en el desarrollo de diversos ejes temáticos, que en este caso aparecen totalmente imbricados: la emigración, la confrontación campo-ciudad y la desintegración familiar serían los tres principales, con sus derivaciones subsidiarias (trabajo, vivienda, delincuencia, prostitución, etc.). También el enfoque de cada uno de ellos fue objeto de discusión, consecuencia de la idiosincracia que toman en el argumento, guión y film acabado.

El arranque argumental de Surcos está inequívocamente enmarcado en relación al problema de la inmigración del campo hacia la ciudad, tal como fue reconocido con motivo de su estreno. Otra cosa sería considerar la óptica del posible tratamiento del asunto desde la situación ideológica del momento, algo de lo que nos dan noticia las declaraciones del propio autor:

"En ella se plantea un problema social, de un hondo y conmovedor realismo: el absentismo o emigración del campo a la ciudad, esa terrible equivocación de tantos ilusos que, al final, destrozados, humillados, vencidos, se ven obligados a reintegrarse a la tierra, a los surcos en ella labrados, de donde nunca debieron separarse." (Nieves Conde, Radiocinema nº 176, VI-1951)

confirmadas por otra parte desde la siempre oficialista versión de Gómez Tello:

"Surcos ha ido al fondo de la vida española, y no diría que a resolverlo ni a descubrir lacras o problemas minoritarios. El problema del absentismo -que ha inspirado esta película- la seducción que la ciudad ejerce sobre el campesino, para desmoralizarlo, triturarlo y devolverle finalmente convertido en un deshecho, a los surcos de la tierra, si antes no le absorbió en el «madstram» de cualquier catástrofe, está en la conciencia de todos." (Gómez Tello, Primer Plano nº 579...)

En ambos casos aparece esa curiosa palabra, "absentismo", que daría a entender que el abandono del terruño fuese consecuencia de un mero capricho y ejemplo de una falta de interés por parte de los emigrantes. En las palabras de Nieves Conde y Gómez Tello se están dando ya las claves de la interpretación oficial del film: la historia de un error, de una lamentable equivocación fruto de las falsas ilusiones, conducente al fracaso y sólo solucionable mediante el retorno a los orígenes. Que esa interpretación aún no correspondía a una política clara en torno al tema de la inmigración interna -a diferencia, como veremos, de posiciones posteriores fruto de un claro designio desarrollista-, lo demuestran las siguientes palabras del órgano oficial de la jerarquía apostólica:

"Madrid tampoco es eso sólo. Hay aquí mucha, muchísima gente buena. Y entre esa gente prosperan y no se pierden algunas familias que vienen de fuera. Pero se trataba precisamente de contener el éxodo campesino, y para ello era necesario presentar los peligros reales, palpitantes, que acechan a la ciudad." (Ecclesia nº 541...)

donde por una parte se advierte del carácter parcial de las vicisitudes de los protagonistas de Surcos y por otra se explica y justifica la motivación de esa parcialidad, con sus inevitables exageraciones, siempre al servicio de un fin ejemplarificador.

No obstante, alejados ya del entusiasmo inmediato al estreno, algunas opiniones no pueden dejar de reconocer las limitaciones del film. Así, García Escudero ratifica cual es el auténtico tema el film:

"Las causas del éxodo son un problema; las consecuencias, otro. Este es el que Surcos mostró con una inolvidable fuerza...y realidad." (García Escudero, II-f, 1958, p.274)

aunque el film sigue pareciendo suficiente a algunos, en la conciencia de que los problemas planteados aún no se habían visto resueltos:

"Sus realizadores han planteado, con la lealtad que el asunto requiere, el conflicto abrumador que crea a la sociedad española la incesante y, al parecer, insostenible emigración del hombre del campo a la ciudad..." (J.Palau, S., Destino nº 743, 3-XI-1951, p.18)

"Lo que sorprende en Surcos es el vigor al denunciar un problema que es lacerante para la conciencia española: la migración de una familia de campesinos a la ciudad." (P.R., S., Esquemas de Películas nº 45...)

Pero el transcurso del tiempo y el progresivo despertar de la conciencia crítica, expresada en nuevas publicaciones, permitió profundizar en las objeciones a las obvias limitaciones del film. Testimonio de esa nueva actitud serían las tan repetidas (por García Escudero, Gubern, etc.) palabras de Bardem:

"Surcos es escapista al darnos una visión virgiliana del éxodo campesino a la ciudad. Si hay un éxodo habrá una razón. Surcos no la busca." (J.A. Bardem, "Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía", Objetivo nº 6, VI-1955, p.7)

Siempre afortunado en la frase feliz y precisa, Bardem acierta tanto cuando acusa de escapismo a Surcos por no saber afrontar las causas auténticas de los sucesos mostrados como al adjetivar el film de "virgiliano". De inmediato, al abordar el film desde la perspectiva de la confrontación campo-ciudad, comprenderemos mejor el porque del adjetivo...

Años más tarde, también García Seguí, desde unas posiciones ideológicas muy próximas a las de Bardem, será también duro con Surcos:

"La falta de honestidad es manifiesta, pues no se nos cuentan las causas del éxodo, porque de hacerlo no sería válida la solución de devolverlos al campo, para salvarles de las tentaciones de la ciudad. Habría que buscar a la vez la solución de un problema social no resuelto, y desde luego sería imprescindible reconocer y exponer la existencia de un problema social." (A. García Seguí, "El cine social español I", Nuestro Cine nº 3, IX-1961, p.25)

Tan duro como algo injusto, pues deja de lado las posibilidades expresivas del momento, que más ponderadamente aludirá Marcel Oms todavía muchos más años después:

"El principal reproche, merecido, al film es no haber dicho las causas del éxodo rural, nada de la miseria en el campo, nada del hambre, nada de los engaños de las publicidades engañosas ¿Pero podía hacerlo? A juzgar por los bloqueos que ese mismo año han neutralizado Esa pareja feliz se puede dudar." (M. Oms, Cahiers de la Cinémathèque nº 38/39, hiver 1984, p.36)

aunque es evidente que ciertos críticos veteranos, como un superviviente de Cine Universitario, Luciano G. Egido, no lo acabarán de comprender:

"(El éxodo rural)...tiene causas evidentes que Nieves Conde no analiza, consecuencias ineluctables que son olvidadas en el film y engañosamente reemplazadas por otras." (L.Egido, "Le cinéma d'intérêt national", Cahiers de la Cinémathèque nº 38/39, hiver 1984, p.52)

Eso resulta sorprendente para quien ha vivido -más o menos- la época y además ha tenido tiempo de reflexionar desde la distancia. Sin embargo, los críticos jóvenes -e historiadores poco precisos y precipitados al anteponer sus criterios ideológicos a cualquier otro aspecto- tampoco dedicaron a Surcos una atención ecuánime. Sirvan de ejemplo, una vez más, las palabras de Doménech Font:

"...se permitirá, e incluso se apoyará con «interés especial», al falangista-hedillista Nieves Conde que, con Surcos, juguetea con el problema de la emigración (una familia de campesinos -proletariado campesino, anotemos la diferencia con el período anterior- abandona sus tierras para establecerse en Madrid), con el de la vivienda (vivirán realquilados en una situación económica desesperada) y con el suburbial (el padre acabará vendiendo chucherías por el Rastro, la hija chulapona intentará prostituirse y el hijo-lumpen se dedicará a especular en el mercado negro). Permiso que, huelga decirlo, tendrá su lógica explicación en el carácter inmotivado de cuanto se nos presenta y en la sustitución de todo cuanto enlace la escena social con un problema político y económico de fondo. El artificio de este film es uno de los más sensacionales que nos ha dado el provinciano cine español; su incapacidad una de las más preclaras." (Font, II-1, 1976, p.139)

Dejando de lado las libérrimas interpretaciones según las cuales la situación de la familia era "desesperada", el padre vende "chucherías por el Rastro" (esto es, caramelos y cigarrillos en un parque público), la hija se convierte en "chulapona" y además se prostituye, cuando todo lo más deja que le pongan un piso, pero sólo se la ve tener relaciones con un individuo, o el hijo mayor "especula" en el mercado negro, cuando en realidad lo abastece con sus hurtos y quien especula/enriquece es el jefe, el capitalista del asunto (un error tan considerable como el suponer que la familia de "proletarios" abandona unas tierras que, como tales, como jornaleros, obviamente no tienen), es decir,

obviando la superficialidad de la revisión del film -en una historia que parece construida sin haber visto ninguna de las películas-, no creemos que se pueda hablar estrictamente de inmotivación, sino de insatisfacción de los motivos aducidos para el desencadenamiento de los sucesos narrados, mientras que sólo desde el más superficial extremismo se puede suponer que Nieves Conde y los suyos, en el año 1951, podían penetrar en las causas políticas y económicas concretas que coadyuvaban a una coyuntura que simplemente agudizaba viejos déficits estructurales. De ahí que las respetables acusaciones de artificiosidad e incapacidad no vengan justificadas, salvo por la vía de la propia ejemplarificación de las palabras del pseudo-historiador, cuya primera obligación no es transmutarse en juez desde una Arcadia inmarcesible, sino intentar desentrañar y entender los motivos de que los textos fílmicos propusiesen determinados sentidos ideológicos, fruto de esa concreta coyuntura de la que emanaban.

Como ya anticipamos, los criterios desde los que en Surcos se abordaba el problema migratorio y sus consecuencias estaban centrados en la vieja tradición hispana de la confrontación entre campo y ciudad, entendido el primero como la Arcadia y la segunda como un antro de perdición. Esa ideología de rancia ascendencia conservadora, capaz de identificar las perniciosas modernidad y progreso, como males intrínsecos y matrices de vicios y desgracias, con la urbe significaba la coartada moralizadora del film, inherente ya a los planteamientos de su primera idea argumental, derivados todavía de la fase autárquica y regresiva de una sociedad pre-desarrollista. De hasta que punto esos eran presupuestos del film, la propia publicidad nos da cuenta:

"¡Un nuevo triunfo de nuestro cine, por su audacia y su crudo realismo arrollador! El tremendo drama angustioso de los que huyen de la paz del campo para perderse entre el tumulto de la ciudad." (Publicidad, La Vanguardia 31-X-1951)

mientras que la prensa diaria oscilaba entre el admirado descubrimiento de un film capaz de plantear problemas reales:

"...aparecen en la pantalla las secuencias de más poderoso aliento trágico de cuantas hemos visto en el cine nacional. Su dureza sobrecoge realmente -tal vez por la ausencia de precedentes en nuestro cine y en el

de los demás- pero gracias a esa dureza y a esa valentía, Surcos obtiene la categoría excepcional que la distingue, la categoría de una obra que ha abordado, sin volver la espalda a los imperativos de la verdad, uno de los problemas sociales y humanos más importantes de nuestro tiempo, tal vez el más importante y el que implica más graves consecuencias: el desarraigo de las gentes campesinas y su constante aflujo a las babilonias suburbanas." (H. Sáenz Guerrero, S., La Vanguardia 31-X-1951)

y la sorpresa ante la dureza de la exposición:

"Como si presenciáramos un legendario tormento chino, el realizador plasma con maestría el lento proceso de la descomposición de las almas humildes al contacto con los nuevos ambientes. Si sólo fuera eso -y eso nos ofrece en distintos aspectos el neorrealismo italiano- la obra resultaría morbosa." (Jiménez de Letany, S., Solidaridad Nacional 1-XI-1951)

de esa visión tendenciosa de la relación campo-ciudad, de cuya importancia y pertinencia trataba de disuadirnos Gómez Tello:

"Surcos ha ido al fondo de la vida española, y no diría que a resolverlo ni a descubrir lacras o problemas minoritarios. El problema del absentismo -que ha inspirado esta película- la seducción que la ciudad ejerce sobre el campesino, para desmoralizarlo, triturarlo y devolverle finalmente convertido en un deshecho, a los surcos de la tierra, si antes no le absorbió en el «madstram» de cualquier catástrofe, está en la conciencia de todos." (Gómez Tello, Primer Plano nº 579...)

Por su parte, en Fotogramas también se reconocía -en forma doble- la oportunidad de abordar el problema, además de su capacidad educadora y disuasora, es decir, su capacidad de intervención sobre la propia realidad:

"Surcos se enfrenta enérgicamente con un problema tan auténtico como dramático, tan de hoy como de urgente necesidad ponerlo a la vista. Es una crítica de un problema que de hecho entra en el terreno de la

sociología y el cine -a través de esta película- lo plantea en toda su amplitud y sin señalar complejas soluciones rompe por el camino de en medio y presenta aquella más sencilla: la de evitar el caso. Actúa de una manera drástica. El caso es simplemente el que nos ofrecen los inadaptados a la vida ciudadana por tener sus raíces -profundas y auténticas raíces- en el campo (...) La proyección de esta cinta en las ciudades puede resultar eficaz desde el punto de vista de expositivo, proyectada en los ambientes rurales su trascendencia es infinita." (D. Cortés, S., Fotogramas nº 155, XI-1951)

incluyendo la moraleja redentorista y expiatoria:

"Acomete el cine español en esta película valientemente un tema muy de hoy, muy de esta época, como el drama -hondísimo, irreparable, hasta sus últimas dolorosas consecuencias- de los que abandonan el campo, sus verdaderos surcos, y llegan a la ciudad, a la gran urbe, engañados por sus tentaciones. En su tremenda desorientación y sin capacidad para discernir lo sincero de lo falso, no saben encontrar el buen camino, y se manchan en el cieno y caen, insensatamente, en los más graves pecados, al contagiarse de la condición de los que nacidos en el vicio, no se interesan ni de salvarse. Cruda película, no pesimista, sino amarga -al final se señala con la muerte del equivocado Pepe la redentora orientación-, así es el estilo empleado por el director Nieves Conde." (L. Gómez Mesa, S., Fotogramas nº 157, XI-1951)

Mucho más radicales en esa línea serían todavía los exponentes de la prensa "orgánicamente" católica:

"La tesis del film es clara: es mejor el trabajo honesto y honrado, aunque duro, de la tierra, que la peligrosa «complicación» de la ciudad. La intención de la película se dirige a contener el abandono del campo por la urbe, a desarraigar del campesino sus ingenuas ilusiones ciudadanas." (S., Ecclesia nº 541, ...)

llegando incluso a la más descaradamanipulación no ya del sentido del film, sino de la propia realidad:

"En Surcos hay una clara intención aleccionadora de la que se entera el espectador nada más empezar la película: que la gente del campo no suele estar preparada para afrontar los peligros de la ciudad y que por lo tanto debe permanecer en su terruño que es donde fácilmente puede triunfar y vivir tranquilo y feliz. Tesis perfectamente buena y admisible, más quizás de carácter social y político que propiamente moral, en cuanto supone un intento de combatir el absentismo y los desplazamientos injustificados de las masas campesinas a la ciudad." (J.M. Vivanco, S., SIPE nº 390, 18-XI-1951, p.679)

al afirmar que la vida "en su terruño" era garantía de felicidad y que los desplazamientos migratorios eran gratuitos por injustificados. Con mucha más retórica, un seglar bien situado en esos medios clericales, Pérez Lozano, abordaba la cuestión desde presupuestos semejantes:

"Pero estos hombres pagarán duramente su deserción de la tierra; aquella tierra de surcos rectos y claros, de honrados surcos que se abren noblemente al grano de la semilla y entregan su cosecha de buenas voluntades. Y sí el aroma de la buena tierra mantenía a sus hijos unidos en el círculo de la era y en la campana del hogar, el paisaje brusco y brutal de la urbe va a desunirlos. Mil calles les llevarán por distintos caminos: calles sucias, con humo de chimeneas altas. Aquí no huele a trigo candente en el horno, ni a heno recién segado. Aquí huele a angustia, a miseria, a pobreza. ¿Es qué la ciudad es mala en sí? No; pero durmiendo sobre el duro suelo se está más cerca de la tierra. Y la tierra -lo ha de decir luego el padre ante la tumba del hijo asesinado-, a la tierra se vuelve siempre, porque somos de la tierra y nos debemos a la tierra." (J.L. Pérez Lozano, S., Ambiente nº 27, XI-1951)

Al cabo de los años, también en estas cuestiones aparecerían los reparos. Por ejemplo, la unilateralidad en la presentación del ambiente urbano:

"El film, para sostener su tesis, presenta una ciudad enteramente negativa compuesta de multitudes hostiles, niños amenazantes, oficinas hoscas, estraperlistas y gánsters. Hay otra ciudad que no aparece: la ciudad de las gentes honradas y normales (...). ¿No indica más bien la película, sin que sea éste su deseo mucho menos, las deficiencias del pueblo, del campo; en orden a la formación humana de sus hombres capaces de caer en las mayores ingenuidades a su contacto con la capital?" (P.R., S., Esquemas de Películas nº 45, 1959)

apuntando de paso una acertada pregunta capaz de hacer entrar en crisis la base ideológica de muchas de las observaciones anteriores. Cuando lleguen nuevos tiempos, las cosas aparecerán con mayor nitidez:

"Aparentemente, Surcos habla de la realidad cotidiana, del suburbio, de la emigración del campo a la ciudad, mientras subraya con machacona insistencia los más conspicuos «slogans» de la ideología dominante: la ciudad y el progreso son monstruos que devoran hombres y aniquilan la familia y todos los valores tradicionales. A un país en vías de industrialización se le opone la España agraria y feudal, defensora de la cristiandad." (M. Hdez.-M. Revuelta, II-1, 1976, p.29)

Finalmente, el tercer gran eje temático -consecuente directo de los dos anteriores- era la crónica de una desintegración familiar.

"La pequeña tragedia de la familia campesina que va hundiéndose poco a poco en la marisma del vicio y del delito, arrastrada por la vorágine de una existencia al margen de toda moral se relata en Surcos con el dramatismo más hiriente y amargo." (Sáenz Guerrero, La Vanguardia 31-X-1951)

"Y así asistimos a la historia de una familia campesina que abandona la aldea para quemar sus alas en las luces y las miserias de la capital. Una capital que es aquí la de España, como pudo ser Barcelona o cualquier otra urbe con poder de atracción sobre los núcleos rurales. La lección que los desplazados y desdichados pueblerinos reciben es en Surcos desgarradora, cruda,

implacablemente realista. La cinta expone y desarrolla paralelamente cada una de las distintas peripecias personales en un friso de psicologías que abarca desde la imprudente inconsciencia e ignorancia de la madre hasta la ingenuidad y rectitud del benjamín de la familia, pasando por la falta de escrúpulos y afán de enriquecerse como sea que otros miembros de aquella manifiestan y por la hombría de bien, ruda pero noble, del atribulado padre, erigido en símbolo de las viejas virtudes aún latentes en el hombre del agro español." (Comentator, S., Noticiero Universal 30-X-1951)

Precisamente ese aspecto de Surcos sería uno de los principales caballos de batalla de la crítica eclesiástica -no la católica, puesto que prácticamente lo era toda la publicada en España- contra el film de Nieves Conde. Así se expresaba José María Vivanco, no sin una introducción suave:

"No puede estar mejor intencionada esta película que en su propia denominación, Surcos ya habla de la dureza y aridez del tema tratado. Va siendo hora de que los católicos españoles se decidan a afrontar los problemas reales de la vida, por crudos y desapacibles que éstos puedan resultar. Siempre, claro es, que de ello se derive alguna lección ejemplar." (S., SIPE nº 390, 18-XI-1951, p.679)

para luego pasar a un ataque global:

"Ahora bien, esta intención, perfectamente loable y que suponemos será una de las causas que le ha merecido a la película -aparte de sus indiscutibles aciertos técnicos e interpretativos- el ser declarada de interés nacional, llega al espectador únicamente porque se le dice al principio, pero sin desprenderse del mismo desarrollo de la cinta a través del cual se pierde por completo alcanzando más bien efectos contrarios, especialmente en su desenlace, que es donde debió marcarse de una manera clara, rotunda y tajante su ejemplaridad."

que se hace concreta de inmediato:

"Ofrece la película errores fundamentales que son los que le restan ese carácter de ejemplaridad. Ante todo se ha generalizado la maldad, la perversión e inmoralidad de los suburbios y barrios populares madrileños, como el castigo de Lavapiés en que la acción se desarrolla (...) El segundo error de la película (es que) la ejemplaridad debe brotar del contraste de unos personajes con otros, de los buenos con los malos y el natural e inexcusable triunfo de los primeros. Aquí, ciertamente se intenta esto, y así, frente a la cínica desvergüenza del hijo que con absoluto desprecio del padre intenta amancebarse bajo su mismo techo, está la reacción inmediata y violenta de éste que, moralmente, salva la situación, pese a su extraordinaria crudeza. Y otro tanto ocurre con la conducta indigna de la madre consintiendo en la entrega de su hija que tiene la réplica y sanción inmediata del padre. Pero el efecto de esto se pierde porque a ese mismo padre se le presenta desde el principio más que bueno como tonto y se le ha estado ridiculizando al hacerle fracasar en sus funciones propias de cabeza de familia y relegarle a la ínfima condición de fregatriz de la casa."

con uno de los más eximios ejemplos de las actitudes censoras de la Iglesia española del momento, mucho más interesada por las buenas o malas costumbres -especialmente sexuales- y el sostén de una concepción patriarcal de la familia, donde evidentemente resulta indigna la condición de "fregatriz" cuando no la ejecuta una mujer. Curiosamente, los reproches de Vivanco no parten de que el film carezca de resortes capaces de dejar clara la ortodoxia moral -eso que desde otros sectores le acarrea justificadas críticas de moralismo-, sino la tibieza del planteamiento censor de actitudes y costumbres. La crítica aún sigue en esa línea:

"Y lo mismo puede decirse del otro contraste aleccionador que se presenta: el del amor puro y noble del hermano pequeño con la hija del dueño del guñol frente al amancebamiento del mayor y la pérdida de la hija pequeña. Aquéllos se presentan reciamente y como algo efectivo y que puede suceder, que está sucediendo de continuo. Esto, en cambio, de una manera absurda, ficticia, ridícula, de folletín trasnochado o el más ingenuo estilo de novela rosa."

sín que le falte razón al crítico, puesto que alude a una de las partes más flojas del film. De ahí deduce Vivanco:

"Por eso pierde la película su pretendido carácter aleccionador. Los contrastes de conductas no están conseguidos. Los malos -varios de ellos- triunfan al final. No hay arrepentimiento de nadie. El crimen queda impune. El mal y la inmoralidad se presenta con cierto carácter fatalista y excesiva generalización. Y los buenos, más que tales son tontos, ridículos, y en ningún momento están a la altura de su función en la vida."

y llega a negativas conclusiones:

"¿Qué bien puede esperarse haga esta película? Sinceramente creemos que ninguno, con lo cual ya ha fracasado en su intención primera. La impresión general que produce es que frente a la maldad e inmoralidad de ciertos barrios madrileños no hay modo de luchar y que los que vengan del campo a la ciudad se perderán irremisiblemente."

En una línea semejante se situaba Ecclesia:

"Los reparos fuertes donde hay que señalarlos es en la forma de desarrollar el argumento. La exposición general es cruda y descarnada (...) Y choca, sobre todo, a nuestro público acostumbrado a que en las películas todo concluya en orden, que el perverso Chamberlan no sufra castigo, ni tampoco su pandilla de golfos (...) No siempre la buena intención puede excusar las audacias en la forma." (S., Ecclesia nº 541, 24-XI-1951, p.24)

e incluso uno de los satélites de Film Ideal, cuando abordó retrospectivamente la revisión de Surcos:

"Casi todos los personajes sucumben rápidamente, sin resistencia. No les vemos que tengan fortaleza moral suficiente para repudiar aquello que está en contra de sus principios (...) ¿Todos los personajes del film se corrompen? Prácticamente sí, excepto el titiritero,

hija y muchacho (...) Quizá el didactismo moral es excesivo en el film y se antepone, inadecuadamente, a la intención social." (P.R., S., Esquemas de Películas nº 45, 1959)

Muchos años después, Martínez Bretón sistematizaba las quejas que los órganos de prensa eclesiásticos habían planteado respecto al film:

- *1) El escaso carácter aleccionador. Como quien dice, los malos triunfan al final. No hay arrepentimiento de nadie y el asesinato del hijo de la familia campesina queda impune, algo completamente inusual en el cine de la época.
- 2) El mal y la supuesta inmoralidad se presentan con cierto carácter fatalista y excesiva generalización.
- 3) Parcialidad en la presentación de un mundo turbio, ocultándose los aspectos positivos que paralelamente se desarrollan en el mundo urbano." (Mtnez. Bretón, II-1, 1987, p.78)

Esos ataques en nombre de la moral fueron replicados con mayor o menor fortuna, intentando demostrar que sí había un fondo moral:

"Cine realista, sí, pero constructivo, sin negaciones ni sacar las cosas de quicio; cine moderno sí, pero a la manera española. Y hablemos claro: el tema es denso pero no frondoso; el principio es amargo, pero el final es felicísimo y aleccionador." (Jiménez de Latany, S., Solidaridad Nacional 1-XI-1951)

"Ejemplar tanto en el sentido estético, por su lograda confección, como también desde el punto de vista moral, por haber presentado los hechos en forma tal, que, espontáneamente, de ellos se desprende la lección que llevan implícita." (J.Palau, S., Destino nº 743, 3-XI-1951, p.18)

"...en Surcos hay incluso moraleja...: lo que conduce a la disolución es el pecado." (F.Figueroa, Indice nº 46, 15-XII-1951, p.1)

y retrospectivamente también fueron replicados por García Escudero con una sutil y sofisticada argumentación:

"...se censuró, efectivamente, que el Chamberlan quedara triunfante. (...) Pues bien: ni aún así habría estado justificada la censura de amoralismo, al menos desde el punto de vista de una moral como la católica, que no tiene por qué exigir la derrota temporal del mal en vista de la indefectibilidad de la sanción ultraterrena, y se debe conformar con que sea presentado como tal, requisito que la película cumplía minuciosamente." (García Escudero, II-1, 1958, p.275)

Vale la pena resaltar que buena parte de los reproches recibidos por la película de Nieves Conde se asemejaban mucho a los planteados en relación a las cintas neorrealistas que arribaban a nuestro país en aquellos momentos: crudeza, violencia, amargura, tremendismo, erotismo, pesimismo, miserabilismo, etc.

"...la cinta se distingue por su crudeza, por su insólito realismo, por su audacia, que, perfectamente justificada, por otra parte, no duda en presentar ante el espectador los desgarrones más sucios de una humanidad abandonada a la corrupción." (H. Sáenz Guerrero, S., La Vanguardia 31-X-1951)

"La mano del campesino se cierra sobre el puñado de tierra -la otra tierra, la de los muertos- con un simbolismo que tal vez hubiéramos deseado hubiera sido prolongado hacia una imagen más optimista." (Gómez Tello, S., Primer Plano nº 579, XI-1951)

"Una doble o triple objeción merece ese realismo: estar desprovisto en absoluto de aura poética, extremar las situaciones de violencia en escenas determinadas y ser en otras innecesario." (F. Figueroa, Índice nº 46, 15-XII-1951, p.1)

"La lección que los desplazados y desdichados pueblerinos reciben es, en Surcos, de una dureza que sobrecoje." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.89)

Desde una óptica opuesta se atacaría al film -no sin razones- precisamente por su moralismo, por el escamoteo de datos y por un final absolutamente distorsionador de la realidad social en que se había imbricado. Siendo ello cierto, no resulta menos distorsionante proponer comparaciones como la publicada en Civ. Universitario:

*Porque Surcos, con su visión simplista de las cosas, está más cerca de Raza que de Muerte de un ciclista. Igual que Sáenz de Heredia nos daba una explicación infantil de nuestra guerra. Surcos no acierta a darnos las razones del éxodo a la ciudad más que con arreglo a un esquema falso, que no responde a la realidad." (J.Prada, "La palabra y la voz de Bardem", Cine Universitario nº 7, VII-1958, p.29)

en una línea proseguida años más tarde por Doménech Font:

"Se trata el éxodo campesino a cambio de escamotear, bajo el biombo de un moralismo burgués, sus verdaderas razones económicas, incrustando una propuesta idílica final -el campesinado vuelve al campo a recoger las cosechas con la felicidad característica del hombre que ha encontrado su Parnaso- que transforma el problema del agro español en un simple e ilusorio capricho de quienes padecen sus insuficiencias (...) Se presenta, en fin, el mercado negro como un mal ineluctable de la sociedad burguesa, como un castigo providencial, silenciando las razones económico-políticas que lo provocaran y abstrayéndolo de toda ubicación política - el régimen franquista-, temporal -años cuarenta- y geográfica -el extrarradio de las grandes ciudades-. Hete aquí, bajo el signo de una gran torpeza imaginativa, el paradigma de un cine reaccionario con ribetes «progresistas» que tanto se ha prodigado en este país en los últimos veinte años." (Font, II-1, 1976, p.139)

La descripción de las limitaciones de Surcos resulta muy correcta, pero por ejemplo, cuando se habla del mercado negro se hace desde una posición correspondiente al hipotético film que se hubiese podido hacer (?) en 1976. ¿Cómo un film producido en España en 1951 -año de primerísima reaparición de la contestación obrera- iba a denunciar las razones de la situación social? La única coherencia posible era el silencio; y como de inmediato veremos, Surcos, desde su indudable reaccionarismo, no dejaba de abrir las pantallas españolas a una realidad que, en verdad, no había estado presente en ningún film estrenado con anterioridad y en muy pocos casos posteriores. Algo de eso reconocería Luciano Egido:

"...termina por el escamoteo del problema, perdido en un folletín calamitoso. Pero la presencia de un tema real sobre una pantalla española en 1951 fue un hecho sorprendente." ("La cinéma d'intérêt national", Cahiers de la Cinémathèque nº 38/39, hiver 1984, p.52)

Planteadas así las cosas, nos corresponde resituar la cuestión neorrealista en relación a Surcos. Sea dicho de antemano que para nosotros, el film de Nieves Conde se nos ofrece como la máxima aproximación al Neorrealismo, con unas limitaciones tan sensibles como ilustrativas de las profundas razones que imposibilitaban un Neorrealismo español radical. Coloquialmente, digamos que había más cera que la que ardía...

Si no consideramos el empleo del sonido directo como un elemento antitético al sistema industrial vigente en el cine español, teniendo en cuenta que el reparto se nutre de intérpretes profesionales y que no duda en situarse en la órbita de la tradición narrativa de la novela realista española o incluso de la más reciente novela "tremendista" de finales de los cuarenta (pensamos en La colmena entre otras muchas), es evidente que no podemos alegar respecto a Surcos la negatividad característica del Neorrealismo más intenso; pero, en realidad ¿cuántas películas neorrealistas asumen en su integridad esa pureza antitética respecto al cine más convencional? Dentro de lo que cabe, salvo algunos intérpretes -como Dafauce o Peña- que trabajan en clave retórica, deberíamos reconocer que Maruja Asquerino no queda muy lejos del desgarró de ciertas actrices italianas (Clara Calamai o Carla del Poggio, por ejemplo), mientras que Marisa de Leza se aproxima mucho a la Maria Michi de las películas de Rossellini; Francisco Areñano resulta rostro inédito para un papel protagonista; etc.

En definitiva, esos elementos puestos en juego por Nieves Conde se correspondían con la inequívoca voluntad de aproximación a la realidad ambiental. Por supuesto, Surcos no va a penetrar literalmente en las estructuras profundas que sustentan esa realidad; pero en cambio, su voluntad recreadora de un ambiente, de unos tipos, de unas situaciones, aunque pretendan ponerse al servicio de unas tesis reaccionarias, en lo que tienen de agudizado, en su esfuerzo verista que pretende dar así mejores argumentos a esas tesis, adquieren una insólita autonomía. Surcos ofrece una falsedad conceptual a través de aspectos muy próximos a la realidad que se pretende maquillar; pero como ese maquillaje

no funciona por la vía del camuflaje o disimulo, sino por la insistencia y redundancia sobre los aspectos negativos de la realidad para mejor plasmar la moraleja, en esa contigüidad con la realidad buscada a modo de coartada verista para el sostenimiento de unas tesis inverosímiles, la realidad se emancipa del discurso sobreañadido, de una forma insólita dentro del cine realista español del momento.

Pensemos en el paisaje urbano: a diferencia de su empleo postalístico en El último caballo, de su integración puramente anecdótica en los films policíacos de Iquino y Salvador, de su subordinación al pintoresquismo y casticismo de Día tras día (con esa presentación del Rastro por el cura, como si fuésemos extraños turistas de una región ignota), en Surcos el inequívoco paisaje madrileño rehuye esos tópicos. Sin énfasis, desde el principio, cuando los emigrantes salen del metro (¿cuántos interiores del metro aparecen en los films españoles de la década de los cincuenta?) en plena plaza de Lavapiés es cierto que desembarcamos con ellos en el centro castizo y popular de Madrid; pero no se trata de una aproximación zarzuelesca o sainetera. No aparece el Rastro para nada, sino que el área de Lavapiés se constituye en el lugar habitual de inserción de la primera gran oleada migratoria de la postguerra, antes de la ubicación de las sucesivas en los barrios periféricos. Pero en 1951 no, entonces el suburbio se hace en su pleno centro histórico; y es ahí donde puede situarse una casa de vecindad como la que alojará -en condición de realquilados- a la familia inmigrante. Sólo la casa donde vivirá la familia del ciclista muerto en Muerte de un ciclista o sólo la vivienda también compartida en Esa pareja feliz alcanzan un verismo equivalente; estamos muy lejos del patio de vecindad con geranios -que se come Bucéfalo, el caballo de nombre alejandrino- de El último caballo e incluso del que nos ofrece Día tras día como escenario de las peleas de la madre de Ernesto y la de Irene...Una tipología edilicia que permite remitirnos sin grandes problemas a las populosas casas de vecindad romanas que -desde Roma, ciudad abierta- se convierten en espacio característico de tantos films.

Este film, que no está dedicado al problema de la emigración sino al de la inmigración -pequeño detalle muchas olvidado-, se abre con un travelling de penetración a lo largo de una vía de ferrocarril que se constituye en una clara metáfora de la penetración en una realidad desconocida para los personajes, familiar o nueva para las diversas clases de espectadores, que

oscilarán entre el reconocimiento y el descubrimiento. Ese mismo criterio de primar los escenarios urbanos lógicos sobre los más reconocibles recorre todo el film: la plaza de Legazpi donde radica el bar centro de operaciones del Chamberlán, la salida de metro de Atocha donde Pili vende su tabaco de contrabando, el teatro de La Latina donde se producirá el frustrado debut de Antonia, etc. No se trata tampoco de un realismo "documental", fruto del simple pasear la cámara por las calles -como en el prólogo de la posterior Cerca de la ciudad, sino de un ambiente que se nos ofrece en toda su concreción.

Y en ese ambiente discurren unos personajes centrales que, sin duda, responden a los tipos novelescos: madre ambiciosa, padre débil, hijo mayor marioneta de una mujer no menos ambiciosa y de carácter que está viendo como se le acaban sus oportunidades, hija ingenua y deslumbrada por una realidad antes sólo soñada o vista en las películas, hijo pequeño trabajador y no menos ingenuo, contrapunto del mayor... Como hemos dicho, juntos a esos tipos que en algunos casos y muchos momentos parecen convertirse en personajes, hay otros más estereotipados: un hampón que sin duda ha visto demasiadas películas de gangsters, un chulo que sintetiza las esencias de lo traicionero y cobarde, una casera que también encarna la codicia (no fía ni a los vecinos), etc. Pero además están todos los personajes del trasfondo; o mejor dicho, un personaje coral que rodea y acompaña en todo momento las situaciones propuestas, que se amontona en los vagones del metro, en el patio de la casa de vecindad, en la acera para contemplar una rifa de chulos; esos niños crueles con los recién llegados, esos niños rapados que rodean al padre para casi exigirles el regalo de un caramelo; ese público del teatro, no mucho menos cruel que los de Luci di varietà y tan asimilable con el que poblará los restantes films fellinianos, o esas pirafias en forma de madre de artista que se arreciman en los camerinos; etc.

¿Son reales esos personajes? Posiblemente no, pero sí son representativos. No importa tanto su realidad -esa que el intérprete no profesional pretende legalizar, borrando en lo posible su condición de "actantes"-, sino su funcionalidad en la construcción de ese trasfondo social que se desparrama por una concreta trama urbana. Consideremos por ejemplo otro aspecto esencial que sin embargo se convierte en excepcional en algunos momentos -menos de los convenientes- del film, comparado con otras películas españ. las: los diálogos. Ahí también la forma de

decirlos, el fondo sonoro sobre el que se perciben, los latiguitos y tópicos que al poblarlos les dan vida, todo eso es capaz de autonomizarse de la retórica que los recorre, de la funcionalidad que se les exige en pos de la tesis final. Estamos muy lejos también de la absoluta improbabilidad de las palabras de los personajes de El último caballo, cuyos diálogos remiten a un populismo de salón; o a los edulcorados y no menos irreales de Día tras día o de algunas películas todavía por hacer.

Muchas veces las situaciones y acciones desarrolladas en el film surgen de las necesidades del relato más que de su credibilidad intrínseca. Por supuesto rozan -o caen- el melodramatismo o incluso lo folletinesco, pero no carecen de una fuerza y apasionamiento que inducen a creer que en Surcos tampoco falta la voluntad de implicación -segundo factor decisivo para una cierta adscripción neorrealista- en una realidad ingrata y con la que se está en desacuerdo. De ahí que los modelos neorrealistas referenciales sean mucho más Sin piedad o Arroz amargo que no Roma, ciudad abierta o Ladrón de bicicletas. El ambiente del mercado negro, la delincuencia y la prostitución de Livorno rodeando una trágica historia de amor o la ambición femenina alimentada por el cine y otros medios de comunicación de Silvana, enamorada de un delincuente, se dibujarían en el trasfondo de personajes como Pili o Antonia.

Ciertamente que el objetivo de esa implicación no es progresista, no pretende recomponer la inequívoca y ya inevitable realidad en función de una esperanza de futuro -o incluso utópica en films como La terra trema o Cacia tragica-, sino del reaccionario retorno al pasado, del intento de esquivar la Historia. Pero en la medida en que existe como estrategia persuasiva, como despliegue retórico del valor realista, nos aproxima al Neorrealismo como ninguna otra película de este período o incluso del siguiente, en el que la presencia más radical del modelo realista coincidirá paradójicamente con el comienzo de ciertas formas de estilización o de transformación. Porque, además, a diferencia de la inmensa mayor parte de films con algún tono neorrealista realizados en España, Surcos comete la ingenuidad de asumir una línea dramática, sin concesiones al escape humorístico más allá de su inevitable presencia en lo cotidiano. Ingenuidad porque precisamente las condiciones españolas sólo permitían una aproximación al Neorrealismo en clave de humor, o cuando menos con coartadas sainetescas o picarescas que en Surcos ocupan un papel subsidiario. Tal vez no

lo logre plenamente, pero Surcos intenta ofrecer el otro lado, el lado dramático del ambiente sainetesco; el valor cotidiano de aquello que el casticismo deforma; eliminar la aureola que rodea la actitud picaresca.

No aparecen análisis estructurales de los diversos problemas que se aluden en Surcos: inmigración, vivienda, trabajo, mercado negro, represiones sexuales, familia, prostitución encubierta, etc. En este sentido se aparta del modelo neorrealista de film sobre la emigración, Il cammino della speranza, donde Germi se encargaba de situarnos con claridad las causas de la migración, al iniciar el film con el cierre de las minas de azufre sicilianas, del mismo modo como tampoco la búsqueda de trabajo parece tan agobiante como en ciertos films neorrealistas, no sólo Ladrón de bicicletas, sino Roma, ore undici (posterior a Surcos). En cuanto a la desintegración familiar, no podemos dejar de mencionar el gran precedente de La terra trema, no menos clasificable en el territorio del "melodrama familiar", aunque eso sí, mucho más hincado en la estructura condicionante de unas formas de vida y trabajo.

Pero aún así, la cantidad de información que sobre todos ellos nos ofrece el film desde una dimensión histórica es considerable. En ello encontraríamos también los ecos del influjo neorrealista, de ese cine que abocada al presente se carga de valor histórico para las miradas futuras; sólo quienes consideren que el sentido del film se expresa a través de lo que éste dice explícitamente, a través de lo que nos parecen querer decir sus artífices, clausurará el sentido de Surcos en esa especie de contenido manifiesto. Pero si buscamos ese otro contenido latente, esa capacidad de la imagen y el sonido de organizarse autónomamente como discurso, esa implicitud que surge por doquier y desborda la intencionalidad ideológica confesada, esa "ideología en imágenes" de la que hablara Hadjinicolaou, Surcos se constituye en un importante testimonio de su tiempo, porque tal como ocurriera en el conjunto del Neorrealismo italiano, la realidad puede ser tan fuerte y pregnante como para organizarse por sí misma en el ámbito de un discurso basado en la contigüidad.

Aún hay otro elemento distintivo de Surcos respecto a los restantes films de este grupo: su autoconciencia del Neorrealismo, que no equivale exactamente a la autoconciencia neorrealista. No queremos decir que con ello Nieves Conde se reclame del Neorrealismo, sino que es consciente de que su film

se inscribe en el debate sobre el Neorrealismo en la medida en que éste corresponde a lo que podríamos llamar "el aire del momento". Es decir, Surcos respira ese aire, crece en ese contexto cinematográfico, intenta responder a la llamada del cine más moderno en la época. Para nosotros el Neorrealismo es una venerable forma de clasicismo, pero en su momento se entendía como la punta de lanza de una modernidad cinematográfica que empezaba a hacerse.

Esa autoconciencia se manifiesta explícitamente en el seno del propio film mediante una famosa escena, en la que el Neorrealismo se constituye en el eje del diálogo. Recordemosla: el Chamberlán llega a casa de su mantenida -donde está sirviendo Antonia- y cuando ella lo recibe le dice:

"¿Porqué no me llevas al cine? Echan una psicológica."

a lo que el Chamberlán le replica:

"Eso ya está pasado. Ahora lo que se lleva son las neorrealistas."

causando la perplejidad de la mujer:

"¿Y que es eso?"

lo cual motiva una rápida explicación:

"Pues,...problemas sociales, gente de barrios,..."

Algo después vemos a la pareja retornando del cine. Ahora es ella quien lleva la voz cantante:

"¡Menudo tostón la película esa!"

a lo que Chamberlán tan sólo replica:

"Neorealista"

lo cual motiva un definitivo comentario de ella:

"No se que gusto encuentran con sacar a la luz la miseria. Con lo bonita que es la vida de los millonarios."

Podemos decir cualquier cosa, salvo que esa referencia al Neorrealismo fuese casual. Por una parte se reconoce ese aire del tiempo neorrealista, capaz de que un hampón "culto" lo conozca; de otra, Nieves Conde previene las mismas observaciones que previsiblemente iba a provocar su película. Lástima que no se nos diga cual de las películas neorrealistas había ido a ver el Chamberlán y su amiga.

Tras el clímax neorrealista alcanzado con Surcos, el año siguiente -1952- nos ofreció otros tres títulos significativos de esta modesta floración de nuestro cine: Cerca de la ciudad, de Luis Lucia, El Judas, Ignacio Iquino y Segundo López, aventurero urbano, de Ana Mariscal, aunque ésta se estrenó a comienzos de 1953; junto a ellas se situarían otros dos títulos con mínimas resonancias neorrealistas.

Uno de ellos fue Mercado prohibido, segundo film del antiguo cineasta amateur Javier Setó. En la línea del cine policíaco iniciado por Iquino o Salvador, con una directa alusión en el título a un film de Dassin (Mercado de ladrones), de ella dirían en Fotogramas:

"Una historia que nutre sus raíces en una realidad desagradable pero, desgraciadamente, casi actual. Una sequedad de drama sin salida, por lo sincero. Un estilo adusto, sin galanuras (...) Menos buscarle las vueltas al neorrealismo, hubiera dado una película más real. Menos preocupación por tropezar con asperezas, hubiese dado una cinta viva." (J.Picas, M.p., Fotogramas nº 188, VI-1952)

Más adelante, Setó figuraría como director del primer trabajo de De Sica en España, Pan, amor y Andalucía, con el dudoso placer de liquidar una serie que inicialmente dio alguno de los mayores éxitos comerciales al cine italiano de los años cincuenta.

El otro caso correspondió a Encuentro en la ciudad, la sexta película de José María Elorrieta, profesor del IIEC y censor de guiones entre otras ocupaciones. Con un titular llamativo, "Encuentro en la ciudad, una película de auténtico neorrealismo", se publicaba en Cine-Mundo una gazetilla publicitaria bajo este tenor:

"El dramatismo de la vida de una ciudad también puede tener su poquito de alegría. Esta es la tesis de Encuentro en la ciudad. Optimismo y castillos en el aire frente a las adversidades y unas pinceladas poéticas y humanas de ternura entre dos seres completamente opuestos que se encuentran en el torbellino de una ciudad, que es Madrid, y que por eso mismo tiene un encanto especial (...) Porque hay que decirlo todo. Una parte de la película es totalmente fantástica. Con lo que el neorrealismo, al parecer no es sólo realidad...Y es que, puestos a pensar, dónde está la verdad de las cosas, si en la ilusión o en el drama, no sabríamos que responder." (E.e.l.c., Cine-Mundo nº 3, 31-I-1952)

Al parecer, primero se dice que es neorrealista y luego, como resulta que hay elementos fantásticos, no queda otro remedio que aseverar que la realidad sólo es ilusión...

Resultará, sin embargo, más pertinente dedicarnos a los tres títulos inicialmente señalados entre los producidos en 1952.

V.5. 1952: CERCA DE LA CIUDAD

Tras el escándalo de Surcos, el cine español con voluntad "social" debía retornar al redil del cual se había desmandado en demasía. La mejor manera de hacerlo era introduciendo en la propia acción, en el ambiente suburbial que servía de marco, una figura de orden segura como podía ser un cura. Así nace Cerca de la ciudad, film con el que se incorpora (?) a la tendencia neorrealizante de nuestro cine otra de sus figuras señeras: Luis Lucia.

Que los antecedentes del cineasta no permitían presagiar una especial devoción neorrealista se comprueba con una simple mirada a su filmografía anterior. Títulos como La princesa de los Ursinos (1947), Noche de Reyes (1947), Currito de la Cruz (1948), La duquesa de Benamejí (1949) o Lola la Piconera (1951) se contaban entre sus obras más destacadas por la crítica y el público de la época. A ellas seguirían otras no menos significativas: La Hermana San Sulpicio (1952), Gloria Mairena (1952), Jeromín (1953), Morena Clara (1954), Esa voz es una mina (1955), La muralla (1958), Molokay (1958), Un rayo de luz (1960),

etc. Perdida entre algunos dramones históricos y muchos films folklórico-raciales, junto a religiosos y luego "con niña", Cerca de la ciudad sería un islote absoluto en su carrera, en el supuesto de que se tratase de un film social y realista.

Al parecer en su momento sí que fueron bastantes los que entendieron Cerca de la ciudad como un film social, cuando en realidad no pasaba de ser un film encuadrable dentro de la muy considerable tendencia religiosa, tal como muy pertinentemente señalarían después García Escudero:

"...simpática, pero edulcoradísima muestra, no tanto de cine social con solución religiosa como e cine religioso con fondo social...con mucho optimismo y «happy end»." (II-1, 1958, p.271)

y aún más tarde Martínez Bretón:

"La caridad cristiana, como solución a los problemas sociales, se impone en esta obra y provoca que los menesterosos del desdichado barrio vuelvan su mirada hacia Dios. Tal mensaje también logró la máxima protección estatal." (II-1, 1987, p.67)

En su momento, Cerca de la ciudad deslumbró como film social gracias a introducir la cámara en un territorio extraño a la mayor parte del cine español: el suburbio. Tanto era así, que consciente del riesgo el propio cineasta no tenía ambages en reconocer que:

"Hemos procurado suprimir la amargura que un tema de suburbios lleva consigo, y contrariamente a lo que pueda creerse, Cerca de la ciudad es una película graciosa. El humor salpica suavemente los momentos crudos del film, aún cuando el fondo nos dice que es necesario y urgente que todos los católicos prestemos atención y ayuda al tremendo problema de los suburbios." (L.Lucía, Primer Plano nº 592, II-1952)

Son unas palabras realmente esclarecedoras, ya que por una parte nos sitúan respecto al tono del film y por otro nos centra la tesis propuesta, que se resuelve en clave de caridad cristiana y no de justicia social. Teniéndolas presentes no puede extrañarnos otra observación de García Escudero

"La mayor parte de películas de sacerdotes corresponde a Norteamérica; en general, presentan al «buen sacerdote», sin problemas internos, altruista y optimista, en la línea de Siguiendo mi camino (que entre nosotros tiene una traducción bastante fiel en el curita de Cerca de la ciudad)." (II-1, 1954, p.143)

Sin embargo, eso bastó para que algunos indicasen que:

"Cerca de la ciudad es la primera película española dedicada a tal tema (del suburbio) (...) La cinta rebosa una tremenda sinceridad sólo diluida en sus perspectivas más ingratas por la presencia evangélica e iluminada del buen «padre José»..." (H.Sáenz Guerrero, C.d.l.c., La Vanguardia 21-V-1952)

o incluso que:

"...entre las mejores realizaciones de nuestro cine de todas las épocas." (Barrerira, Primer Plano nº 604...)

La dimensión social de Cerca de la ciudad, por tanto, pasaba por la remisión a un referente -el suburbio- extraño a nuestro cine, aunque estuviese sostenido por la misma ideología altamente conservadora de la parte dominante de nuestra producción. Por una parte se ambientaba la acción en el duro marco del suburbio chabolístico, con lo que nos apartábamos ya del área casticista de Lavapiés o el Rastro, rindiéndose a la evidencia de las nuevas zonas de población derivadas de la inmigración; pero por otra parte, la aproximación a esos lugares y gentes se hacía desde la ideología de la caridad, además de rebajar las componentes más crudas del ambiente, de forma que ni siquiera se cubrían unos mínimos críticos. Lejos de cualquier voluntad de denuncia, films como Cerca de la ciudad -y la mayor parte de los tratados hasta ahora- no alcanzaban ni siquiera los mínimos de constatación y denuncia de una realidad del cine que en Italia sería acusado de "cronacchístico" por su mera testimonialidad. Podemos decir que la componente "social" de estas películas no era siquiera un objetivo en sí, sino la simple ocasión de establecer un espacio de adoctrinamiento religioso mediante el Cine. Y todo ello era cómplicemente reconocido desde la mayor parte de las plataformas de la crítica del momento, anteriores aún a cualquier atisbo de una crítica auténtica y socialmente motivada:

"...digna de la mayor alabanza por representar una llamada a la fraternidad y la caridad cristianas..." (J. Ruíz, C.d.l.c., Correo Catalán 19-V-1952)

"Las miserables existencias de las gentes de los suburbios de las grandes ciudades, de las egoístas aglomeraciones humanas y la abnegada labor que cumplen almas generosas y temperamentos heroicos, como los sacerdotes que ejercen su apostolado en las iglesias de esas zonas de las urbes. Pero en vez de ahondar en su patetismo, se ha querido -y logrado- cubrirla de una apariencia sonriente y grata. La acción ocurre en Madrid. Y, por esto, todos sus personajes tienen una castiza gracia de sainete (...) Envuelta la parte sombría de su argumento, por los atractivos de comicidad campechana y simpática, típica de los naturales de Madrid, la película distrae y promueve muchas de sus incidencias la risa, pero tiene también sus pasajes conmovedores, emotivos." (L. Gómez Mesa, C.d.l.c., Fotogramas nº 183, V-1952)

"...el sacerdote recién salido del seminario que, aterrado por la miseria material y moral en que viven las gentes del suburbio y el abandono en que crecen los chiquillos dedica todos sus recursos y sus esfuerzos a procurar a éstos una vida mejor..." (S. Gasch, C.d.l.c., Destino nº 772, 24-V-1952, p.26)

"...de un tema católico entendido sin morbosidades ni gazmoñerías, sin disfrazar ni alterar su enorme fuerza humana ni su calidad de documento social." (Barreira, C.d.l.c., Primer Plano nº 604, V-1952)

"...una obra también ejemplar en lo que concierne a la manera y a la forma de un cine católico enfocado hacia el mayor número de espectadores, a los que ha de transmitir, con la mayor efectividad, un mensaje de amor y de caridad (...) Un joven sacerdote vertido por completo a la ardua labor de rescatar para el bien las almas de unos seres fundamentalmente buenos, pero cuya personalidad se condiciona por el más desfavorable de los ambientes morales y materiales." (J. Picas, C.d.l.c., Fotogramas nº 184, V-1952)

Con esas palabras reproducidas de medios muy diversos queda, como es sencillamente constatable en la propia película, claramente establecido el binomio sobre el que discurre la intención del film. No se trata de revelar unas condiciones de vida en pos de su superación como acto de justicia social, sino que se trata de articular un discurso sobre la caridad cristiana y su necesidad para apoyar la labor de un cura que tiene como objetivo fundamental la salvación de unas almas que, al vivir en las condiciones en que lo hacen, están más expuestas que ningunas otras a la tentación del pecado. Con esa orientación, no es de extrañar la buena predisposición de las revistas eclesióásticas respecto al film. En Ecclesia se empezaba planteando las características que debía adoptar un cine que quisiera aproximarse a la durarealidad del suburbio:

"El tema de los suburbios, de tan viva actualidad, permanente en las grandes ciudades -y por lo tanto, en Madrid- encierra una serie de problemas importantes que van desde lo urbanístico a lo social y religioso. El cine no puede desentenderse de ellos, y debe hacerlo con un criterio real, pero positivo y aleccionador, sin concesiones a una explotación melodramática de las condiciones ínfimas en que se desenvuelve la vida de las gentes que en los suburbios viven." (C.d.I.c., Ecclesia nº 567, 24-V-1952, p.24)

y en el que debía predominar la positividad y el poder aleccionador. Y respecto al film de Lucia, se marcaba con nitidez el significado del personaje del cura:

"El cura contribuye no poco, con la ayuda de un sacristán ocurrente y bonachón, a dulcificar el tema, desviándolo de su posible enfoque fuertemente dramático a uno más sencillo, en el que la sonrisa se toma como medio de entretener, a la vez que como un impulso, de una suave y eficaz violencia a hacer el bien."

Por su parte, SIPR era, como siempre, más incisiva:

"Ya era hora que se hiciera la película del suburbio madrileño, del suburbio de verdad, con personajes reales, los malos malos y los buenos buenos, sin falsearlos como en Surcos (...). Sus personajes -los niños huérfanos, los obreros descreídos pero con buen fondo, la «beata» que lo quiere arreglar todo con reglamentos y novenas- son plenamente reales y los

hemos conocido todos los que hemos tenido que movernos por aquel terreno (...) Además, le quita aridez al tema la simpatía y gracia del guión, que si bien en algún momento extrema la parte cómica en alguna situación impropia, le da a la película una tónica general optimista y alegre que dulcifica la amargura del tema, que ahí queda, sin embargo, para su meditación." (J.M. Vivanco, C.d.l.c., SIPE nº 416, 18-V-1952, p.312)

ya que de forma descarada proponía Cerca de la ciudad como una réplica a Surcos. Para ello Vivanco insistía en el verismo del film de Lucía en la misma medida en que acusaba de falsedad a Surcos, lo cual no deja de resultar curioso, puesto que la verdad parece ser para él el más radical maniqueísmo ("buenos buenos/ malos malos"), mientras que los personajes-tópico construidos por Lucía le parecen el colmo del realismo. Parece claro que curas como el interpretado por Marsillach estaban todavía muy lejos de los curas-obreros de unos pocos años más tarde.

Tal como ocurriera en el caso de Surcos, también Cerca de la ciudad planteaba su conciencia del Neorrealismo, aunque de una forma muy distinta. El film se abre con una especie de prólogo irónico, en el que se nos muestra a un pequeño equipo cinematográfico que, camuflado en el interior de un camión para poder filmar con cámara oculta, intenta seguir a algún personaje imprevisto de la calle con el objeto de hacer Neorrealismo. Tras el fallido intento de seguir el discurrir de una preciosa señorita, se les cuela ante el objetivo un joven cura con maleta que, pese a la primera opinión, será el objeto de su seguimiento. Por supuesto, se trata mucho más de una broma ridiculizadora que no de un homenaje al movimiento italiano. Se trata de una broma fruto de cierta suficiencia distanciadora respecto al modelo neorrealista, reflejo de una nueva actitud que está tomando cuerpo en el cine español encaminada a defenderse de unas influencias que no parecen excesivamente oportunas. Sirvan las claras palabras de Barreira como ejemplo del significado que tomaba esa secuencia inicial:

"Cerca de la ciudad, que se abre con un estupendo prólogo de originalísima gracia, de graciosa y justa crítica de muchas cursilerías y de muchos tópicos del cine, es demostración de que el país que dio al arte universal el realismo no tiene que copiar lo que creó él mismo." (Barreira, Primer Plano nº 603...)

No obstante esa ironía en su apertura -frente a lo que en Surcos era una voluntad de constatación del "momento neorrealista" y su penetración/respuesta en diferentes ámbitos sociales- en relación a Cerca de la ciudad también se articularon referencias a su supuesto Neorrealismo. Presentando suburbios, obreros, niños abandonados y curas redentores no era de extrañar esa referencia, que partía del propio lanzamiento publicitario de la película. Así, en Cine-Mundo se incluía bajo un título bien explícito -"Cerca de la ciudad, una película española de la mejor escuela neorrealista"- lo siguiente:

"...película de original forma y ambicioso argumento, que aunque racial en su estilo, contiene una inquietud común a todo el mundo.

Cerca de la ciudad, con acusados rasgos de la mejor escuela neorrealista, nos lleva con aspereza narrativa, en cuya clara exposición radica su mayor espectacularidad, a vivir entre la cochambre de un barrio extremo situado en Madrid, familiar a cualquier urbe cosmopolita del mundo, donde una sociedad parasitaria despliega sus actividades ilegales en la indigencia material y moral más absoluta, hasta que un joven sacerdote llega a ella con el bagaje de su paciencia cristiana y redentorista, creando, en lucha contra viento y marea de incrédulos, un patronato infantil, que es higiene de cuerpos y almas en la barriada." (Publicidad, C.d.l.c., Cine-Mundo nº 8, 18-III-1952)

Habiendo dejado clara la "racialidad" del film, no se duda en adscribirlo de Lucía en la "escuela neorrealista", para a continuación señalar una serie de elementos del ambiente retratado en el film capaz de hacer huir a cualquier espectador ("cochambre", "sociedad parasitaria", "indigencia material y moral", etc.) si no fuese por la llegada salvadora del cura... Ya en el terreno crítico, no faltaron semejantes alusiones:

"...Lucía ha conseguido una buena película que aporta novedades al ya tradicional procedimiento neorrealista de los italianos." (J.M. Vivanco, SIPE nº 416...)

"Ha correspondido a España, siguiendo muy de cerca huellas italianas, infundir al realismo cinematográfico un alito de abierta religiosidad, y como tal, un soplo de auténtico optimismo. Las imágenes de Cerca de la ciudad recuerdan Sciuscià, cierto. Pero sólo en

aparición exterior, porque su sentido interno es muy diverso. Al pesimismo social de la cinta de De Sica -que éste realizador corregiría plenamente en Milagro en Milán- la película española opondrá la virtud cristiana de la caridad. Fraternidad entre las clases. He aquí la lección de Cerca de la ciudad." (J. Ruíz, "El cine, instrumento del bien", Fotogramas nº 185, VI-1952)

Vistas hoy, parecen ingenuamente sinceras las reflexiones de Jesús Ruíz -en un epígrafe intitulado "Cerca de la ciudad o el neorrealismo católico"- en su comparación con El limpiabotas, además de acertadas, puesto que efectivamente se trata de una similitud aparente, superficial, ya que el contenido social y moral de ambos films difiere sustancialmente. La tesis de Lucía queda clara: "Fraternidad entre las clases".

De hecho, Ruíz tan sólo estaba ampliando las reflexiones que ya desarrollara en su crítica de estreno del film:

"Tras varios intentos más o menos logrados, el tema de la corrupción y el abandono de la infancia, ha cuajado finalmente en una película española (...) Presenta con toda precisión el acuciante problema de la infancia y adolescencia de los suburbios, abandonada a todas las influencias, a todas las malas inclinaciones. Es decir, formula idéntico problema que Sciuscía, pero al contrario que este film -o tantos otros de parecido corte, entre ellos Los olvidados, realizado en México por el comunista (sic) Buñuel- la resolución no queda en el aire o se resuelve por los fáciles caminos del tópico demagógico, sino que es ancauzada por la única vía lógica y factible: la caridad cristiana." (C.d.l.c., Correo Catalán 19-V-1952)

Una caridad que la propia distribuidora de la película ejerció con motivo del estreno barcelonés, al ceder la recaudación de la sesión de estreno a la construcción de las viviendas "pro-congreso", dado que el estreno vino a coincidir con la celebración del Congreso Eucarístico. No fue, pues, casual que en el mismo mes se estrenase en Barcelona Cerca de la ciudad y El Judas, dos films situados en la órbita de lo religioso.

V. EL JUDAS

Del nacimiento del proyecto de El Judas da cumplida cuenta su guionista, Rafael J. Salvia, veinte años después:

"Un día (Iquino) me llamó a su despacho y me pidió una película que le permitiera por su argumento y guión ir directamente al «interés especial». Yo tenía desde hacía algún tiempo el tema de El Judas y se lo expliqué. Le pareció bien y el film se planteó para garantizar ese interés y para alcanzar un reclamo internacional (...) Consiguió, además, el éxito económico, con el que no se contaba." (R.J. Salvia, en: Pelayo, II-1, 1972, p.168)

y nos permite entender muy bien la concepción del cine de su director-productor Ignacio F. Iquino. Sea como fuese, con ese título Iquino lograría no sólo un razonable éxito de público (estrenada en Barcelona el 5 de mayo, permaneció cerca de un mes en tres locales de estreno) sino incluso una considerable acogida crítica, incluyendo desvarios de críticos habitualmente ecuanímes, como cuando Josep Palau proclamaba una tontería del grosor de:

"...tiene aquella mezcla de familiaridad y grandeza de la tragedia griega." (E.J., Destino nº 773, 31-V-1952, p.20)

aunque no faltasen algunos reparos de detalle, muy pocos considerando la habitual dureza con que la crítica recibía la incesante labor del cineasta:

...un valor sólido de mezcla de realidad auténtica y realidad creada que eleva potente la cinta por encima de posibles mediocridades en algunos fondos musicales o en el montaje de algunas de las secuencias de la primera mitad." (J. Picas, E.J., Fotogramas nº 184, V-1952)

"(Siendo)...la que más se acerca a lo que en nuestra opinión debe ser el cine español, también su realización apunta demasiado a la americanada." (M. Arrota J., "Último cine español", El Correo Literario nº 59, XI-1952, p.9)

o una cierta decepción ante el malogro de un proyecto importante:

"...podía haber sido nuestro primer éxito mundial auténtico. Desgraciadamente, no pasa de ser una extraordinaria película frustrada." (P.A.López, E.J., Ateneo nº 20, 11-X-1952, p.23)

fundamentalmente a causa de un guión fallido, capaz de estropear un argumento de interés:

"...un argumento ciertamente original y ciertamente ejemplar...es una lástima que se haya concretado en un guión que ya no es tan bueno, donde la exposición peca de morosa, donde hay escenas innecesarias, donde existen unas faltas de ritmo que saltan demasiado claramente a la vista." (M.Arroita J., Correo Literario nº 59...)

"Sorprende la calidad argumental de El Judas por contraste con la anemia de temas que sufre el cine español (...) El guión, considerado desde el punto de vista cinematográfico, es endeble, especialmente en su primera mitad. La evolución del personaje central está muy poco matizada y los tipos secundarios adolecen de imprecisión." (P.A.López, Ateneo nº 20...)

salvo que el prisma dominante fuese el religioso:

"Su guión literario, decididamente bueno, posee esencias genuinamente españolas y un sentido religioso y aleccionador, como es muy difícil ver en las producciones extranjeras." (J.M.Vivanco, E.J., SIPE nº 436, X-1952)

puesto que el film se alineaba decididamente en la senda del cine religioso que, con diversos precedentes en la producción de los años cuarenta, se estaba abriendo esplendorosamente en la nueva década a partir de títulos como La mies es mucha (1948), de Sáenz de Heredia, Balarrasa (1950), de Nieves Conde, y La señora de Fátima (1951), de Gil. De ese sentido católico se hablaría ampliamente, con parabienes de parte de los sectores más ortodoxos:

"Realizada con toda la dignidad y unción religiosa que el tema requería en la parte que podríamos denominar sacra, y el dramatismo y sentido de humanidad de la profana, estamos seguros que ha de ser una película de masas que lleve a todos su carácter aleccionador y la profunda enseñanza evangélica que encierra a través del sombrío drama que entenebrece la vida del duro y empedernido Torner." (J.M. Vivanco, SIPE nº 436...)

"...ha sabido jugar el mecanismo psicológico de la conversión y de la expiación del modo más convincente." (J.Picas, Fotogramas nº 184..)

por lo que a muchos les resultó incomprensible que el film no fuese gratificado por la Oficina Católica Internacional del Cine con motivo de su presentación en el Festival de Venecia, tal como indicara el censor y redactor de Ecclesia Pascual Cebollada:

"Sí entre los críticos y los espectadores hubo unanimidad en algo, fue en el elogio al tema de El Judas. Estábamos asistiendo a un desfile de asuntos manidos o convencionales, grises e intrascendentes, de difícil interpretación en el mejor de los casos, que era el de Jeux interdits, cuando la pantalla se animó con la sencilla y rotunda afirmación de una verdad trascendental y un mensaje luminoso..." (P.Cebollada, "Arte y política en Venecia", Revista Internacional del Cine nº 5, X-1952, p.20)

o el propio Vivanco, que después de lamentar el retraso en el estreno madrileño (28-IX-1952), se refería al asunto veneciano:

"...si debido a algunos fallos de realización no se ha llevado el Premio de la OCIC -pobreza de fotografía, por ejemplo- resultaba por su contenido y esencia verdaderamente religiosa mucho más merecedora de él que la cinta francesa de mentalidad protestante Dios tiene necesidad de los hombres que se llevó el del año pasado."

Una excepción a la regla fue la voz católica pero incoformista de José Luis Araaguren:

"La ingenuidad pasada por Esparraguera y puesta en estilo «nazareno» -que es otra manera de ser «pompiere»- ya está bien con que se quede en «rotunda joya para nuestro público provinciano» y en que, como decía Ecclesia, resulte muy apropiada para ser proyectada en Semana Santa." (J.L. Aranguren, E.J., El Correo Literario nº 59, XI-1952, p.8)

De todas formas, hay que señalar que la religiosidad de El Judas no derivaba tanto de una súbita conversión de Iquino al misticismo, sino de su característico oportunismo, única marca de estilo de toda su carrera. Ahora no sólo intuyó que empezaban a llevarse las películas "religiosas", sino que como indica Martínez Bretón desde una perspectiva histórica, hizo coincidir el lanzamiento barcelonés de su film con la celebración de los actos del Congreso Eucarístico:

"Tan delicado tema, armonizando con habilidad el juego de realidad-ficción, mereció los elogios de los púlpitos católicos y de la crítica en general, catapultando la obra tras su exhibición en Barcelona, coincidiendo con el Congreso Eucarístico, y haber recibido el aplauso en el Festival Internacional de Venecia, representando oficialmente a España. Sin embargo, a pesar de los innegables valores religiosos y humanos, el premio de la OCIC fue a parar a la obra de John Ford, El hombre tranquilo (1952)." (Mtz. Bretón, II-1, 1987, p.67)

Prescindiendo del "affaire" censorístico de El Judas, evocado por Gubern y Font:

"La película fue rodada en versión muda y doblada luego en dos versiones, castellana y catalana. La primera de ellas franqueó la censura sin dificultades, pero la segunda fue retirada de circulación al día siguiente de su estreno en Valencia." (Gubern-Font, II-1, 1975, p.72)

según una versión que no tiene nada que ver con la contada por el propio Iquino a Méndez Leite en "La noche del cine español", según la cual el Gobierno Civil de Barcelona prohibió un pase de la versión catalana con la gente en la calle con las entradas del cine Capitol, nos interesa centrar la cuestión en relación al supuesto carácter neorrealista que acompaña a la cinta. En ese sentido se pronunció Gómez Tello en su crítica:

"Al traducir en imágenes el relato, Iquino se ha encontrado con un problema. Utilizando como fondo la representación auténtica de la Pasión de Esparraguera, como masas sus propios intérpretes y como escenarios los lugares de la acción, tenía que someterse a una fórmula que fácilmente derivaría hacia el neorrealismo, evaporándose en la forma el espíritu de ingenua poesía y de cálido fervor popular que tienen las representaciones." (E.J., Primer Plano nº 625, X-1952)

dando un magnífico ejemplo del mecanicismo con que se entendía la posibilidad neorrealista: si buena parte de los intérpretes eran no profesionales y los escenarios eran naturales, el film debía verse indefectiblemente "contaminado" por el Neorrealismo, aunque las propias propuestas temáticas o ideológicas se situasen en las antípodas de una tendencia que parecía ir adoptando connotaciones perversas.

¿Significa eso que no podía haber films católicos neorrealistas? La cuestión nos parecería más pertinentemente planteada desde la consideración de que no existió tanto un Neorrealismo confesional, sino un cine militantemente católico sometido a la tentación (término usado en toda su acepción integral) del Neorrealismo. A él pertenecerían títulos como Cielo sobre el pantano o incluso Prohibido robar y en menor medida -neorrealista- Un giorno nella vita. Junto a ellos aparecería títulos que en su aproximación a la realidad del momento debían afrontar aspectos concernientes a la actitud y pastoral católicas, o menor dicho, de algunos sectores eclesiásticos, caso de Roma, ciudad abierta, Paisá, Il sole sorge ancora, El limpiabotas, Ladrón de bicicletas, etc. Y finalmente, aún encontraríamos films del Neorrealismo tardío -casi deberíamos hablar del transneorrealismo- que introducirían una óptica o una problemática católicas, con resonancias ya de tipo teológico: el Rossellini de Il miracolo, Stromboli, Francesco giullare di Dio y Europa 51 o el primer Fellini de La strada, Il bidone y Las noches de Cabiria, sin olvidar piezas aisladas como Cristo proibito, de Malaparte. Pues bien, El Judas ni siquiera correspondería a ninguna de esas opciones, puesto que aún mecanicista en sus planteamientos, las observaciones de Gómez Tello no eran tan erróneas como cabría suponer, en la medida en que todo el Neorrealismo del film no pasaba de esos intérpretes (por otra parte doblados) y esos escenarios (véase: Trasatti, I-1, 1989)

Sin embargo, la ocasión se presentaba propicia para una nueva "recuperación" y españolización del Neorrealismo, puesto que esta última tenía un campo de acción muy idóneo en el terreno de lo religioso:

"Los amantes del neorrealismo encontrarán aquí una espléndida versión «española» de esa fórmula cinematográfica." (E.Foyé, E.J., Noticiero Universal 22-V-1952)

"Ha tenido el acierto Iquino de poner a contribución del libro el modo moderno de hacer cine que nos enseñaron los italianos, pero sin abusar de él. Así, las escenas de la Pasión de Esparraguera son reales, rodadas en los mismos escenarios en que tienen lugar y por sus mismos intérpretes, con lo cual queda dicho que la película sólo tiene un actor profesional..." (J.M.Vivanco, SIPE nº 436...)

siempre dentro del citado mecanicismo neorrealista del momento:

"El escenario de la cinta es la misma villa de Esparraguera; los personajes -excepto Antonio Vilar y Manuel Gas- sus mismos vecinos... Tal vez por estas circunstancias ambientales y humanas late en El Judas una enorme autenticidad, un realismo directo y sencillo que no hubiera sido factible de otro modo." (H.Saenz Guerrero, E.J., La Vanguardia 23-V-1952)

"...La película sigue la moderna pauta cinematográfica de la sencillez." (J.Ruiz, E.J., Correo Catalán 21-V-1952)

De la relevancia dada a ese doble factor -interpretación y ambientación- como valores de cambio del film, junto a su contenido piadoso, nos da cuenta la propia película. En los títulos de crédito, la parte dedicada al cast viene sustituida por sendos rótulos en los que se advierte que:

"Todos los actores y comparsas que intervienen en esta película pertenecen al Patronato de "La Passió" de Esparraguera de la obra sindical "Educación y Descanso" a excepción del actor Manuel Gas."

y:

"Todas las escenas de esta película han sido rodadas en los propios lugares de la acción: en el Teatro, en las callejuelas y en el interior de las casas de la villa de Esparraguera."

Pero como al parecer eso no bastaba, aún se insistía de nuevo en esos aspectos diferenciales del film cuando éste se abría con unas vistas de los campos circundantes y del interior de Esparraguera, al son de una sardana y acompañadas por una retórica voz en off que nos situaba en el marco de la ficción con estas palabras:

"Este es el macizo de Montserrat, símbolo de una fe cristiana firme y sólida, como la misma roca. A sus pies, los pueblos de la Pasión... Aquí todos los años durante los domingos y fiestas de Cuaresma se representa la vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo. El drama sacro da principio por la mañana y no concluye hasta la puesta de sol, con un descanso al mediodía. La apacible vida de calles y plazas se torna aún más silenciosa, como en suspenso, ante el emotivo revivir del mayor suceso que vieron los siglos. Los actores son labriegos y artesanos como los mismos que oyeron la palabra del Señor; gentes como la de todas las partes del mundo que nacen, viven y mueren. Pero éstos hacen algo más: representan la Pasión. Y así un humilde campesino puede convertirse en el opulento Caifás; un conrtramaestre en San Pedro, primero entre los apóstoles; un alfarero de duras manos y noble corazón en el procurador del Imperio Romano Poncio Pilatos; una hacendosa tendera en la samaritana del Evangelio; y hasta un sencillo empleado logra, con la gracia de Dios, personificar al propio Jesús."

Por supuesto, desde nuestra consideración éstos no serían elementos suficientemente determinantes como para la calificación neorrealista del film. Frente a ellos se erigen contradicciones irresolubles.

La primera de ellas sería el propio desarrollo del guión, donde las sucesivas vicisitudes de la acción y la paulatina construcción de los personajes están caracterizados por una ausencia de sutileza sólo comparable con la obviedad de la tesis esgrimida por el film. Principalmente en lo referente al

personaje central, absolutamente sobreinterpretado por un nefasto Antonio Vilar, que aún destaca más su histrionismo en relación al "amateurismo" de los que le rodean. Pero no nos engañemos: los improvisados actores y comparsas de El Judas no son los de La terra trema o ni siquiera Cielo sobre el pantano; se trata de algo mucho peor, ya que esos habitantes de Esparraguera se creen actores y son tratados como tales, de tal forma que en ningún momento aparece la menor sombra de cualquier valor documental. Todo resulta tan falso como el mismo cartón-piedra de la propia representación escénica de la Pasión, uno de los monumentos "kitsch" más insignes de nuestra (in) cultura.

Claro que no sería sencillo encontrar una vía neorrealista de interpretación del personaje de Mariano Torner, si consideramos que sólo puede existir sobre el papel, pero no en la realidad. El coeficiente de verosimilitud del film -punto de partida obvio para cualquier significación neorrealista- no puede subir mucho si consideramos la caprichosa, zigzagueante e inmotivada transformación del personaje central. El devenir de Judas en Jesús, esto es, de Mariano "el Malo" a Mariano "el Santo" se realiza porque lo dice el argumento, no porque el guión lo permita y la lógica narrativa lo certifique. Toda la primera parte está dedicada a mostrarnos la radical y absoluta maldad del personaje, cimentada sobre diversos pecados capitales (orgullo, avaricia, lujuria, envidia...), de los que parece únicamente falta la pereza, ya que no para de hacer maldades. Capaz de robarle la herencia y la novia a su hermano, de dar patadas a los niños, de estafar a su familia para quitarles una rica cantera, de implicar en un robo a un hombre inocente para arrebatarse el papel de Jesús, de llevar a la muerte a un infeliz que le debe dinero, de embargarle la tienda a una pobre viuda que le tomó un préstamo y que tiene a su hijita enferma, etc. sólo recibiendo el papel central de Jesús en la Pasión se verá radicalmente transformado. Bastará con disfrazarse de estampita y soltar los habituales tópicos evangélicos para que le devuelva parte del dinero a su hermano, dé chicles y caramelos a los niños, retorne la cantera a sus familiares, deje de embargarle la tienda a la viuda, restituya la inocencia de ex-Jesús, etc.

Habiendo alcanzado la ocasión de morir confeso y mártir, ya que la expiación no es de este mundo, un personaje semejantemente inverosímil no puede sustentar ningún tipo de pretensión realista; es sólo un monigote argumental, al servicio de un film de tesis redentora. Toda la sutileza del guión tal vez

se concentre en introducir una divertida transición de situaciones vividas en la ficción con escenas de la representación teatral. Así, la detención de Soler coincide con el ensayo de la escena del prendimiento en el Monte de los Olivos, el reparto de caramelos con el "dejar que los niños se acerquen a mí" u, obviamente, la muerte del protagonista con el clímax de la crucifixión. Con ello sólo se consigue insuflar en la mínimamente creíble ficción planteada toda la teatralidad de la ridícula representación escénica. El cartón-piedra se expande por el conjunto del film, alcanzando incluso a la propia realización de Iquino, posiblemente contagiado del director de escena del Teatro de la Pasión.

No se trata de que el tema de la redención estuviese negado al Neorrealismo o a sus derivaciones, antes lo contrario: se trata de uno de los ejes temáticos más importantes del cine italiano del momento; piénsese tan sólo en Stromboli, Europa 51, Cristo prohibido o La strada, por no entrar en toda la floración del "neorrealismo popular" de los Matarazzo, Costa, Bonnard, Cottafavi, etc. Simplemente se trata de la suma de la incapacidad de Iquino para hacer algo mejor y de su absoluto desinterés por el Neorrealismo, una vez vampirizados algunos elementos superficiales capaces de constituirse en plusvalía de modernidad para revestir un discurso casi dos milenios viejo.

Acabemos con una curiosidad sin excesiva importancia: como ocurriría más tarde en el caso de Surcos respecto a Rocco y sus hermanos, en el de El Judas la crítica española encontró una premonición de un film algo posterior del veterano ex-fascista Augusto Genina, Magdalena:

"...su tema es muy parecido al de nuestro «Judas», viéndose en ambas un posible antecedente análogo." (J.M. Vivanco, M., SIFE nº 562, III-1955)

"...la trama de Magdalena recuerda mucho la película española El Judas, que en todo caso fue anterior en su realización a esta italiana." (Gómez Tello, M., Primer Plano nº 752, III-1955)

"(un guión)...que luego copiaría en Italia Augusto Genina." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.117)

lo cual no es del todo inverosímil, en la medida en que cabe la posibilidad de que el autor de Sin novedad en el Alcázar y Cielo sobre el pantano conociese el film de Iquino cuando se presentó en Venecia en septiembre de 1952.

V.7. 1952: SEGUNDO LOPEZ
AVENTURERO URBANO

Tras el clímax neorrealista alcanzado con Surcos, el año siguiente -1952- nos ofreció otros tres títulos significativos de esta modesta floración de nuestro cine: Cerca de la ciudad, de Luis Lucia, El Judas, Ignacio Iquino y Segundo López, aventurero urbano, de Ana Mariscal, aunque ésta se estrenó a comienzos de 1953; junto a ellas se situarían otros dos títulos con mínimas resonancias neorrealistas.

Uno de ellos fue Mercado prohibido, segundo film del antiguo cineasta amateur Javier Setó. En la línea del cine policíaco iniciado por Iquino o Salvador, con una directa alusión en el título a un film de Dassin (Mercado de ladrones), de ella dirían en Fotogramas:

"Una historia que nutre sus raíces en una realidad desagradable pero, desgraciadamente, casi actual. Una sequedad de drama sin salida, por lo sincero. Un estilo adusto, sin galanuras (...) Menos buscarle las vueltas al neorrealismo, hubiera dado una película más real. Menos preocupación por tropezar con asperezas, hubiese dado una cinta viva." (J.Picas, M.p., Fotogramas nº 188, VI-1952)

Más adelante, Setó merecerá una nueva mención por figurar como director del primer trabajo de De Sica en España, Pan. amor y Andalucía.

El otro caso correspondió a Encuentro en la ciudad, la sexta película de José María Elorrieta, profesor del IIEC y censor de guiones entre otras ocupaciones. Con un titular llamativo, "Encuentro en la ciudad, una película de auténtico neorrealismo", se publicaba en Cine-Mundo una gazetilla publicitaria bajo este tenor:

"El dramatismo de la vida de una ciudad también puede tener su poquito de alegría. Esta es la tesis de Encuentro en la ciudad. Optimismo y castillos en el aire frente a las adversidades y unas pinceladas poéticas y humanas de ternura entre dos seres completamente opuestos que se encuentran en el torbellino de una ciudad, que es Madrid, y que por eso mismo tiene un encanto especial (...) Porque hay que decirlo todo. Una parte de la película es totalmente fantástica. Con lo que el neorrealismo, al parecer no es sólo realidad...Y es que, puestos a pensar, dónde está la verdad de las cosas, si en la ilusión o en el drama, no sabríamos que responder." (E.e.l.c., Cine-Mundo nº 3, 31-I-1952)

Al parecer, primero se dice que es neorrealista y luego, como resulta que hay elementos fantásticos, no queda otro remedio que aseverar que la realidad sólo es ilusión...

Múltiples novedades significaba el estreno madrileño (Rex, 5-II-1953) de la primera película dirigida por Ana Mariscal. De entrada, el hecho de que una mujer tomase la responsabilidad de la realización del film (aunque con el apoyo de su esposo, el director de fotografía Valentín Javier) en un país cuya escasa tradición cinematográfica era paragonable con la subordinación laboral femenina. A ello se añadía el hecho de que Ana Mariscal procedía del campo de la interpretación, trasvase de funciones cinematográficas ése que tampoco era muy habitual en el cine español de aquella época (con excepciones como Fernán-Gómez, que debutó ese mismo año). Y además -o tal vez, encima- Ana Mariscal se empeñó en hacer un film "neorrealista", alejado del boato y la retórica de aquellos que la habían hecho famosa como intérprete, entre los que se contaban títulos como Raza, La princesa de los Ursinos, La vida encadenada, Un hombre va por el camino, El gran galante, Jeromín, Marena Clara, etc.

Efectivamente, pese a partir de un referente novelesco, a diferencia de las experiencias "neorrealistas" españolas anteriores, Mariscal y su equipo tenían perfectamente clara la intencionalidad de aproximarse a las formas neorrealistas, en la medida de las posibilidades coyunturales, por supuesto, que por otra parte no parece muy probable estuviesen en discordancia con sus propios planteamientos ideológico-políticos. Digamos de paso que la novela que significara el punto de partida del film venía firmada por Leocadio Mejías y permanece sepultada en el más

absoluto de los olvidos, hasta el punto de que no es ni citada en las revisiones históricas de Eugenio de Nora, Martínez Cachero, Saiz Villanueva, Corrales Egea, etc. Creemos que la importancia de ese antecedente novelesco es mínimamente significativa, que sólo debe ser entendida como un motivo argumental que, por otra parte, parece -según las declaraciones de Ana Mariscal a "La noche del cine español" de TVB (emisión: 17-II-1986)- inspirado en las andanzas de un individuo real llamado Aguilca.

Segundo López, que no tuvo apenas resonancia comercial, hasta el punto de no estrenarse en Barcelona hasta el 30 de julio de 1954, como complemento, es decir, como material de deshecho en plena canícula, si se reclamó desde el primer momento del Neorrealismo, aún con un matiz dulcificador:

"¿Será cine neorrealista el de su película?: Sí neorrealismo significa deprimente, no." (A. Mariscal, Primer Plano nº 602, V-1952)

y como tal fue simplemente reconocido en algunas críticas:

"...una buena película, plena de contenido humano y expertamente realizada sobre esas bases del neorrealismo italiano." (J.M. Vivanco, S.L.a.u., SIFE nº 455, 15-II-1953, p.100)

"...ha intentado un film neorrealista..." (J.S., S.L.a.u., Correo Catalán 30-VII-1954)

o ha quedado impreso en una perspectiva histórica:

"...en la línea neorrealista al uso, con actores mayormente aficionados, está llena de aciertos. Otra cosa es que carezca de «gancho» comercial. Pero es una película digna de todo elogio." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.119)

Sin embargo, los tiempos estaban empezando a cambiar, no sólo porque el momento álgido del Neorrealismo italiano ya había pasado, sino porque en alguna medida ya era una tendencia mejor conocida en España -para bien y para mal- y su propia y progresiva conversión en modelo para la regeneración del cine español que algunos jóvenes cineastas estaban intentando emprender lo hacía incómodo y peligroso. En esa medida, el Neorrealismo empezaba a verse no ya como una poco menos que inevitable contribución al momento, a la modernidad

cinematográfica, sino como algo efímero en vías de superación o al menos de españolización, ante el innecesario mimetismo. Así, dentro de esa estrategia, Segundo López fue siempre relacionada con el Neorrealismo, aunque fuese para negarlo o para matizarlo de diferentes maneras. En ese sentido, la prensa diaria madrileña fue muy contundente:

"Cuantos intenten situar esta película en las angosturas de un pretencioso y trasnochado neorrealismo fracasarán en su juicio estimativo. Segundo López nos ofrece realismo (sin «neo»), costumbre y picaresca. Si esto no es literatura, que venga Dios y lo vea." (J. Ruíz Ferrán, S.L.a.u., Pueblo 6-II-1953)

"Yo no llamaría «neorrealista» a este film de Ana Mariscal. No le adjudicaría tal mote (sic). Llamaría a la producción: lírico-costumbrista." (M. Pérez Ferrero, S.L.a.u., ABC 6-II-1953)

aunque pocas líneas más adelante Pérez Ferrero hacía una concesión:

"En la única ingenuidad que me parece ha caído su realizadora es en haberles puesto sombreros de copa. Los que gusten de «agarrarse a un clavo ardiendo» podrían aducir una influencia de Milagro en Milán, de Vittorio De Sica que, en verdad, no existe."

y la memoria de aquella actitud perduró en el tiempo, tal como se manifestaría con motivo de la emisión televisiva del film:

"Y la espléndida fotografía ayudó a algunos críticos a hablar de realismo español -que no es el neorrealismo italiano- como de un camino que habría que andar con más frecuencia." (P. Cebollada, S.L.a.u., YA 17-II-1986)

"...podría clasificarse en un «costumbrismo poético», que podría ser un resultado degenerado de la influencia del neorrealismo italiano mal interpretado." (F. Marinero, S.L.a.u., Diario 16 17-II-1986)

en una línea que los pocos historiadores que se ocuparon de este muy olvidado film ya habían mantenido:

...un tema amargo y duro, con un mínimo de personajes, un mínimo de acción y un mucho de paisaje." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.116)

"...uno de los ejemplos más inteligentes de aplicación de la tendencia italiana neorrealista a un sutil y sincero costumbrismo muy español." (Fdez.Cuenca, II-1, 1972, p.559)

En su momento, la crítica barcelonesa fue menos contundente que la madrileña en relación a la vinculación del film de Mariscal con el Neorrealismo, ya que aún tamizándola desde la tradición españolizadora o subrayando el hecho de presentar sus aristas limadas, no negaban su relación con el Neorrealismo:

"Se singulariza también Segundo López por constituir un experimento español de neorrealismo, entendido a nuestra manera, es decir, la que definió la condesa de Pardo Bazán en La cuestión palpitante preconizando un realismo que no esté atento solamente a los aspectos ingratos de la existencia, sino también a los simpáticos y optimistas. En la película se han introducido episodios y factores de ambos estilos, aún cuando predomine quizás la nota sórdida y melancólica." (H.Sáenz Guerrero, S.L.a.u., La Vanguardia I-VIII-1954)

"...al iniciarse en este nada fácil camino de la creación artística, se ha pronunciado, de una manera rotunda, por la fórmula neorrealista a lo Ladrón de bicicletas. Este solo dato será suficiente para situar al lector ante la clase de espectáculo que Segundo López nos ofrece (...) Con todo, justo es decir que el clima amargo y mísero de esa cinta no lo es tanto, que no cabe beligerancia aquí y allá a cordiales latidos de poesía y de ternura. Y sobre todo, a la bondad humana, a la bondad de las almas sencillas y generosas, desprendidas hasta el despilfarro de su propia pobreza y resignados con la esperanza de una providencia (...) Un film que en cuanto a su forma externa, sus valores visuales y expresivos, puede codearse dignamente con los más jaleados productos de un neorrealismo que en su fase más sobria y sórdida ha entrado en definitiva crisis. Por eso, insistimos, esperamos ver dirigir a Ana Mariscal de más amplios horizontes, menos obsesionados por la visión del lado más mísero del mundo..." (E.Foyé, S.L.a.u., Noticiero Universal 31-VII-1954)

También en esa línea más matizada, aunque con una intención de fondo semejante, se alineaba Gómez Tello en su crítica:

"...un tema amargo y duro, con un mínimo de personajes, un mínimo de acción y un mucho de paisaje (...) Personajes todos ellos esbozados rápidamente, pero fuertemente, sobre el fondo de una vida del Madrid moderno, más literario que real en algunos casos, y con un tono de farsa sentimental y burlesca, desgarrados, muy a lo Carrere, con quien literariamente podría emparentarse esta cinta, que cinematográficamente asciende hasta el Vittorio De Sica de Ladrón de bicicletas y Milagro en Milán. El neorrealismo parece que tiene una ley única a la que los modernos directores escapan difícilmente, aunque no estará de más advertir que este neorrealismo de la podredumbre, del fracaso y del resentimiento está superado ya por una poesía más limpia y más purificadora." (Gómez Tello, S.L.a.u., Primer Plano nº 643, II-1953)

donde de manera muy directa estipulaba la filiación neorrealista del film, aunque ya lanzaba la advertencia de que con ello se llegaba tarde al tren del Neorrealismo.

No faltaron algunas opiniones chuscas sobre el film, como la planteada por Yerro Belmonte cuando proponía una curiosa mezcla de aspectos neorrealistas y expresionistas:

"Sin duda que Segundo López es uno de los films españoles que se han hecho con deliberados propósitos neorrealistas. El caso es que, quizás de un modo menos deliberado, se ha introducido en el movimiento de sus imágenes una fórmula que, con anterioridad a la que inventaron los italianos, viene a ser la que precisamente había ya llevado al cine a la mayor altura artística, y que se conoce con el nombre de expresionismo. La casi obsesiva intensidad fotográfica de Segundo López es una buena muestra (...) Lo más esencial e importante de Segundo López, pues al intentar este film aunar -consciente o inconscientemente, que esto no importa- el expresionismo idealista y el neorrealismo italiano, nos coloca a los españoles en el punto de partida que nos permita ir a la búsqueda de un nuevo estilo cinematográfico." (M.Yerro Belmonte, S.L.a.u., Espectáculo nº 82, III/IV-1953)

pero que en el fondo se resolvía con una nueva proclama de respuesta hispana a las influencias foráneas en la búsqueda de un estilo nacional. Y recordemos en esa disparata línea el recuerdo que Lasa tenía del film diez años después de su estreno:

"...confundiendo el neorrealismo con la mugre realizó una película titulada Dña Segundo López (sic), de la que preferimos no acordarnos." (J.F.Lasa, "Festival Molins de Rey", Imagen y Sonido nº 34, IV-1966, p.24)

y de la que efectivamente no recordaba ni su título exacto.

Aún en el área del realismo, en torno a Segundo López se postulará un realismo poético:

"...la búsqueda de un realismo poético con innegable calidad." (M.Arroita J., "Ana Mariscal", El Correo Literario nº 67, III-1953, p.9)

"y la historia es la de gentes pobres, simples, de carne y hueso, que se mueve entre las picarescas y el ensueño o la poesía." (P.Cebollada, S.L.a.u., YA 17-II-1986)

testimonial:

"...esa preocupación por que la película se inserte en ese «cine de testimonio» surgido en las pantallas hace algunos años." (Arroita J., Correo Literario nº67...)

"Este film injustamente desconocido evoca incluso mejor que Surcos el Madrid miserable de la posguerra, el Madrid del frío y del hambre, donde muchos niños abandonados dormían en la calle mientras que los instalados desplegaban un lujo insultante." (Larraz, II-1, 1986, p.124)

y costumbrista:

"...descubre en su exactitud detalles, rasgos costumbristas del Madrid de estos días -fieles a los de épocas pretéritas-..." (L.Gómez Mesa, S.L.a.u., Arriba 6-II-1953)

"...bullen los matices costumbristas." (J.Ruiz Ferrán, S.L.a.u., Pueblo 6-II-1953)

aunque sin embargo para algunos este último caía en el casticismo:

"...es lástima que no se haya vencido la seductora propensión al pintoresquismo casticista..." (M.Yerro Belmonte, Espectáculo nº 82...)

o la vulgaridad:

"...sus aventuras son vulgares. Si tienen interés y pueden tener algún mérito cinematográfico es por el valor humano que hay en ellas y que las redime de su vulgaridad." (S.L.a.u., Ecclesia nº 605, 14-II-1953, p.24)

que sin embargo no resultaba contraproducente para El Correo Literario:

"Las aventuras ciudadanas...son tan naturales como la vida misma; en esa aparente vulgaridad reside uno de los encantos más poderosos del film, porque en él -lo diremos al modo de Eugenio d'Ors- la anécdota se eleva a categoría." (C.Fdez. Cuenca, S.L.a.u., YA 6-II-1953)

Ni que decir tiene que esos valores realistas -o eventualmente neorrealistas- de Segundo López se sustentaban en un elemento habitual y otro mucho más innovador: los escenarios naturales y el empleo de intérpretes no profesionales respectivamente:

"Siguiendo la línea de más moderno cine europeo, la película ha sido rodada en escenarios naturales, y la mayoría de los intérpretes han sido gente de la calle." (R.Córdoba, S.L.a.u., Primer Plano nº 642, I-1953)

"Ni un solo decorado se construyó expresamente; tan auténticos son los exteriores como los interiores, representativos siempre de un Madrid apenas entrevisto a través de la pantalla (...) Dos actores no profesionales -Severiano Población es maestro de obras en Cáceres y Martín Ramírez es un chico de Vallecas-..." (Fdez. Cuenca, S.L.a.u., YA 6-II-1953)

En efecto, por primera vez en nuestro cine los dos papeles centrales del film estaban encargados a dos personas carentes de cualquier experiencia cinematográfica. Severiano Población era un auténtico cacereño de 47 años, padre de familia, contratista de

obras y que según las informaciones publicadas sólo había visto tres películas (!) en toda su vida; sin embargo, parece ser que acabada la experiencia de Segundo López, el señor población -que jamás quiso ver su imagen proyectada- adquirió una intensa fiebre cinematográfica y empezó a escribir guiones, que evidentemente no prosperaron. Su papel había sido pensado inicialmente para actores como Manolo Morán o Félix Dafauce, pero no se sabe muy bien porque causas -¿económicas?- se optó por un señor de Cáceres, al lado de un muchacho mecánico que vivía en la zona del puente de Vallecas. Si tenemos que hacer caso a las motivaciones manifestadas por Ana Mariscal, no aclaramos mucho el asunto:

"¿Entonces fue un detalle de delicadeza el no haber querido emplear actores profesionales para protagonistas de Segundo López?

- Así fue. Pensé que quizá para empezar fuera mejor, en los papeles importantes, emplear gente nueva."
(A. Mariscal, Primer Plano nº 628, X-1952)

Además de los citados, otros "no profesionales" notorios intervinieron en el film: Fernández Cuenca, Mur Oti, Leocadio Mejías, José Luis Alonso y, como excepción profesional, Ana Mariscal, esta última en un papel bastante importante. Claro que tampoco todos los críticos estuvieron plenamente de acuerdo con esa opción de no profesionalidad interpretativa:

"...hay escenas que acusan la mano de novel y donde todo sobra o está dejado a su aire para que se produzca con más espontaneidad que, en aquel caso y por la razón de la procedencia de los actores, se convierte en pura y absoluta teatralidad; así, la escena del pedicuro, innecesaria y teatral." (Arroita J., Correo Literario nº 67...)

replanteando una vieja cuestión en relación al trabajo con intérpretes no profesionales.

¿Bastan los escenarios, actores y la voluntad de realismo cuando menos ambiental para justificar la aproximación de la "opera prima" de Ana Mariscal al rango de film neorrealista? Revisemos algunos aspectos del film para pronunciarnos sobre la cuestión.

Mientras suena una música de organillo sobre los títulos de crédito, el inevitable rótulo introductorio al film dice:

"Ana Mariscal expresa su agradecimiento al simpático pueblo madrileño por la colaboración prestada durante el rodaje de esta película."

con lo cual se subraya implícitamente la inmediatez ambiental del film. Claro que no basta el rótulo, puesto que la apertura del film tras los títulos incluye una voz en off que nos presenta al protagonista con estas palabras:

"En esta pacífica ciudad nació Segundo López. Aquí pasó los primeros cuarenta y siete años de su vida dedicándose a jugar al tute, al julepe y a la rana; a la contemplación del paisaje extremeño y a emborracharse de vez en cuando para matar el aburrimiento. Jamás trabajó en nada este hombre bueno, analfabeto y sentimental, porque pasó toda la vida al amparo de su madre, de quien acaba de heredar una modesta frutería. Segundo López traspasó su industria, desprendiéndose con ello de lo único que todavía le ligaba a su pueblo; y un buen día, sin pensarlo siquiera emprendió el primer viaje de su vida."

Para nuestros intereses, esa introducción no resulta banal. Se nos presenta un personaje completamente irreal e increíble, una especie de ser seráfico ("bueno, analfabeto y sentimental", como un Bradomín popular) completamente al margen de cualquier principio de realidad. A continuación, todo consiste en suministrar casi milagrosamente una cantidad de dinero a ese imposible individuo para que se traslade a Madrid, en una operación de laboratorio argumental, fuera de cualquier vínculo con la realidad. Y, desde luego, bajo ningún concepto podemos suponer que se trate de una "emigración": nos encontramos -como señala la directora- ante un simple viaje. Lejos pues de cualquier problemática social, porque el protagonista no alcanza ni siquiera la condición de lumpen, sino que simplemente es una ficticia encarnación de la asocialidad más absoluta, el modelo que representa Segundo López estaría más próximo al protagonista de las Cartas persas, de Montesquieu (o si se quiere de las Cartas marruecas, de Cadarso) o a cualquier marciano aterrizado en Madrid, que no a la vicisitud de cualquier emigrante en la ruta de su supervivencia.

Desde esa observación irrefutable, la consideración neorrealista se comienza a diluir. En este sentido, Segundo López se nos va a ofrecer -pese a las apariencias, los decorados, los intérpretes, etc.- como una de las más radicales falsificaciones del Neorrealismo propuestas por el cine español. Con el agravante de que en el caso de Mariscal no cabe aducir ignorancia o aproximación a los modelos neorrealistas por casualidad, sino plena conciencia del modelo tomado para distorsionarlo traicioneramente.

El carácter fabulístico que inevitablemente adquiere este film hace menos insensata la comparación propuesta por "Donald" con Milagro en Milán, aunque indudablemente por motivos ajenos al sombrero de copa del protagonista; pensemos que la bondad integral de Segundo no estaba muy lejos de la Totó "el bueno", si bien la andanza de éste discurre por un medio donde las posiciones de clase no dejan de resultar inequívocas. Una vez en Madrid, esa fábula se despliega a medio camino entre el chiste costumbrista y el sentimentalismo folletinesco de la muchacha tísica (Marta, nada menos que ex-artista de variedades abandonada por el novio y dedicada a hacer flores de papel para sobrevivir) que ve alegrados sus últimos días por la buena fe de Segundo López como si fuese la inocente de un Lucas de la ciudad cualquiera. Al chiste pertenecen figuras típicas -que no típicas-, como el fotógrafo encarnado por Tony Leblanc o los clientes del Café de las Navas, sito en la calle Infantas, como el escritor eternamente hambriento. Fuera de toda lógica o credibilidad tendremos su enamoramiento de la fregona Francisca Minglanilla, o su encuentro con el Chirri, ese niño huérfano, vagabundo y ex-lazarillo que se convertirá en su Sancho mucho más que en su Bruno (véase Ladrón de bicicletas), ya que el modelo del hidalgo de buena voluntad complementado por un fiel escudero mucho más avezado a la vida urbana es el modelo que rige el film de Mariscal. Y ese es un modelo idealista, no realista, por lo que las posibilidades neorrealistas del film siguen decreciendo.

Ni siquiera el hecho de que la pareja protagonista -acabado ya el dinero- se dediquen a recoger colillas para su venta a peso, tal como hacía los dos muchachos protagonistas de Sotto il sole de Roma (y luego hará el dúo protagonista de Mi tío Jacinto) incrementa su coeficiente neorrealista. Por supuesto, anécdotas como la del trabajo de Segundo como extra en el rodaje de una película, o el de hombre de confianza para una vieja rica y excéntrica, no hacen más que caricaturizar los problemas laborales del momento y deslizar aceleradamente al film hacia los limbo sociales.

V.8 MISCELANEA POSTNEORREALISTA

El 4 de abril de 1953 se estrenó Bienvenido Mr. Marshall en el céntrico cine Callao de Madrid; eso significaba el comienzo de una nueva etapa en nuestra cinematografía y, muy concretamente, en el desarrollo de nuestro tema. Paralelamente, se acababa de celebrar la famosa II Semana del Cine Italiano en Madrid, que había significado el definitivo contacto y la definitiva consagración histórica del movimiento. Pero al mismo tiempo, en el momento en que la presencia del Neorrealismo como modelo en nuestra cinematografía iba a dar un salto cualitativo, el Neorrealismo estaba empezando a pasar de moda, cuando menos para aquellos cineastas que sólo lo habían considerado una moda -más o menos idóneo o molesta- y dentro de ella se habían aproximado en alguno de sus films. Con ello, nuestra primera etapa de influencia neorrealista sobre la producción española empezaba a tocar a su fin, aunque evidentemente eso no significaría su drástica y repentina desaparición.

En efecto, la moda neorrealista -distinta del Neorrealismo como modelo regeneracionista, aunque ya con un desarrollo simultáneo- se iba a prolongar a través de algunas obras epigónicas, durante varios años. A algunas de las más importantes entre ellas vamos a prestarles nuestra atención, aún reconociendo que ahí empezaría la labor del rastreo en profundidad de coletazos sueltos de influencia neorrealista, algo que -como ya advertimos- no vamos a intentar, entre otros motivos además del tiempo y el espacio, porque esas influencias ya no son estrictamente neorrealistas, sino mezcladas en un diverso grado de decantamiento con las influencias de las diversas formas transneorrealistas o postneorrealistas.

Resultará sencillo de entender que el irregular flujo de films neorrealistas y postneorrealistas en las pantallas españolas (más los conocidos fuera de nuestras fronteras) irá proporcionando elementos de influencia de un modo variopinto y disperso, donde se mezclarán algunos clásicos del primer Neorrealismo junto con ejemplos de su fase final o títulos postneorrealistas que se pudieran alinear en las diversas tendencias que lo ilustran, desde la comedia costumbrista hasta el cine espiritualista felliniano. En verdad rastrear todas esas posibles influencias sería imposible en los márgenes de nuestro

trabajo y además nos llevaría a ampliar nuestro estudio a un segmento del cine italiano más amplio que el propio Neorrealismo, aunque sin duda ese conjunto siguió influyendo en nuestra cinematografía.

En este sentido, está -y por el momento quedará- por hacer la revisión sistemática de las influencias de la comedia "a la italiana", en sus diversas fases, sobre la comedia cinematográfica española que se va desarrollando con generosidad a lo largo de la década. Sugerencias o posibles vías de investigación no faltan. Esbozemos, simplemente, algunos ejemplos:

1) Las conexiones entre las formas de comedia populista de ambientación rural con sus equivalentes españolas. Es decir, las consecuencias del conocimiento de films seguidores de Pan, amor y fantasía y su saga, por citar un título emblemático, en el amplio número de comedias de tema pueblerino que frecuenta el cine español (Aquí hay petróleo (1955) y El puente de la paz (1957), de Rafael J. Salvia, El hombre del paraguas blanco (1958), de José Luis Romero-Marchent y Giuseppe M. Scotese, Pan, amor y Andalucía (1958), de Javier Setó y con la presencia del mismísimo Vittorio De Sica, etc.

2) Las conexiones también existentes entre las comedias costumbristas urbanas de ambos países, a partir de títulos como La bella de Roma, presentes en tantos films españoles como, por ejemplo, podrían ser: Un día perdido (1954), de José M^a Forqué, Historias de la radio (1955), de José Luis Sáenz de Heredia, Historias de Madrid (1956), de Ramón Comas, Manolo, guardia urbano (1956), de Rafael J. Salvia, Ya tenemos coche (1958), de Julio Salvador, Los económicamente débiles (1960), de Pedro Lazaga, El pobre García (1961), de Tony Leblanc, La gran familia (1963), de Fernando Palacios, etc.

3) La comedia "de profesiones" con estructura episódica que partiría de títulos como Tres enamoradas o Las señoritas del 09 y que en España tendrían continuidad en films como Juzgado permanente (1953) de José Luis Romero-Marchent, Escuela de periodismo (1955), de Javier Pascual, Muchachas de azul (1957), de José María Elorrieta, Historias de la feria (1957), de Francisco Rovira-Beleta, Las chicas de la Cruz Roja (1958), de Rafael J. Salvia, Los pedigueros (1961), de Tony Leblanc, etc.

4) La comedia satírico-moral, que encontraría sus modelos parciales en El alcalde, el escribano y su abrigo o En el último segundo y entre nosotros aparecería en películas como El diablo toca la flauta (1953), de José M^a Forqué, Todo es posible en Granada (1954), de José Luis Sáenz de Heredia, El día de los enamorados (1960), de Fernando Palacios, etc.

5) La comedia turística, que tal vez arrancara con París, siempre París y que aquí lógicamente se iría desarrollando a medida que avanzaba el boom turístico: Verano en España (1955), de Miguel Iglesias, Congreso en Sevilla (1955), de Antonio Román, Muchachas en vacaciones (1957), de José M^a Elorrieta, Luna de verano (1958), de Pedro Lazaga, Amor bajo cero (1960), de Ricardo Blasco, Bahía de Palma (1962), de Juan Bosch, etc.

6) La comedia-parodia de los films policíacos, que surge bajo el gran impulso de Rufufú: Los tramposos (1959), de Pedro Lazaga, Atraco a las tres (1962), de José M^a Forqué, Los dinamiteros (1962), de Javier García-Atienza, etc.

Por supuesto, se podrían establecer nuevas clasificaciones y subclasificaciones, cruces entre ellas, porcentualizaciones del grado de influencias, intervenciones italianas en los diversos casos (ya que el proceso es paralelo al del despliegue de un número considerable de coproducciones), posibles hibridaciones con otras influencias (como la comedia americana), ciertas formas autóctonas, etc.

En muchas ocasiones aparecen casos de influencias de otro tipo, como por ejemplo los elementos realistas que pudieran darse en formas como el drama rural o el cine "con niño". El recuerdo de films como El lobo de la Sila u Hombres y lobos ¿puede hacerse presente en algunos films españoles? Hay que revisarlo en títulos como Condenados (1953), de Nur Oti, Sierra maldita (1954), de Antonio del Amo, Cafías y barro (1954), de Juan de Orduña, Viento del Norte (1954), de Antonio Komplet, etc. Y algo semejante habría que hacer con las películas de Joselito, Pablito Calvo y todos sus seguidores, siempre con el recuerdo de títulos clave como Peppino y Violeta (sensible matriz de Marcelino pan y vino) o Inolvidable amistad, sin olvidar los casos de encuentro explícito entre ambas cinematografías, como serían El maestro o Tal vez mañana.

Aún nos quedarían otros casos más o menos atípicos como dos films de Rafael Gil: La señora de Fátima (1951) y Un traje blanco (1956). La primera cinta toma como obvio referente el caso de las apariciones de la Virgen a una pastorcilla portuguesa, convirtiéndose en uno de los films más virulentamente anticomunista de la historia del cine español. Hasta que punto Gil pensó en el ejemplo de Cielo sobre el pantano no lo sabemos a ciencia cierta, ya que el film español no tiene nada de la voluntad neorrealista que tiene la biografía de María Goretti; pero nos es lícito suponer que sí lo hizo, en la medida que la joven actriz protagonista era la misma Inés Orcini que interpretara el film italiano. Pese a ello, Gómez Tello advertía que:

"Gil ha tenido buen cuidado de apartarse de ese ejemplo (Cielo sobre el pantano), como de apartarse de La canción de Bernardette, dos sugerencias demasiado próximas para no haberle influenciado. Su película, salvo aquella escena de los paraguas, que es demasiado cine vanguardista y a la vez neorrealista (?), nos parece corresponder a su mejor estilo." (L.s.d.F., Primer Plano nº 576, X-1951)

antes de entrar en una sarta de elogios absolutamente capaces de hacernos ruborizar:

"¿Será posible mayor belleza, mayor densidad de emoción que el plano de los pastorcitos arrodillados ante la suprema aparición? (...) Ni el más obtuso de los espectadores dejará de advertir de qué modo esta cinta está destinada a alcanzar una consagración universal (...) Decir que Inés Orcini está en esta película muchísimo mejor que en Cielo sobre el pantano no es sino la exacra verdad."

claro que todavía en 1987, Martínez Bretón nos dice que:

"La película recoge el hecho histórico de la aparición de la Virgen en el término portugués de Fátima en octubre de 1917. El cine católico con esta cinta alcanza una sobriedad y un tono pocas veces logrado en nuestra cinematografía." (II-1, 1987, p.65)

A pesar de todo, es evidente que una Oreini no hace Neorrealismo; como tampoco se da en el caso de Un traje blanco. En su momento, el tema de la película fue presentado así:

"El episodio central de esta película es auténtico. Únicamente se han variado los personajes y el lugar de acción, que en la película transcurre en un pueblecito castellano, mientras que en la realidad sucedió en Francia: un niño de familia modesta resultó gravemente herido cuando recogía chatarra para satisfacer su ilusión de comulgar con un traje blanco." (U.t.b., Ecclesia nº 803, 1-XII-1956, p.24)

prácticamente como luego lo recordaría Diego Galán:

"...se contaba la historia de un niño pobre que se accidenta trabajando clandestinamente para poder comprar su traje de primera comunión." (en: AAVV, II-1, 1989, p.220)

No hace falta recordar que María Goretti fue atacada y asesinada precisamente cuando atravesaba los campos trabajosamente para asistir a la catequesis con vistas a su primera comunión. Y tampoco el intríngulis de Una hora en su vida, donde Blasetti nos contaba la historia de un atribulado padre en pos del hermoso traje de comunión de su hija perdido un domingo por la mañana en una gran ciudad...

También habría que hacer un análisis comparado entre ciertos films italianos sobre el banditismo -como El bandido calabrés- con algunas revisiones histórico aventurescas españolas, del tipo de Carne de borca (1953), de Ladislao Vajda, o Amanecer en Puerta Oscura (1957), de José M^a Forqué, pudiéndolo hacer extensible incluso a Cuerda de presos (1955), de Pedro Lazaga, o atrevernos a sugerir alguna conexión entre El bandido de Sicilia y el Torrepartida (1956), del mismo Lazaga, si no fuese porque el film italiano no se estrenó en España hasta el mismo año de producción del español.

Muchas veces el resultado de esos análisis y rastreos nos llevarán a conclusiones inversas a algunos lugares comunes no ya sobre el Neorrealismo explícito o implícito en esos films, sino sobre la mera condición realista que pudiera adornarlos. Es risible que alguien hable de realismo -como lo hizo Caro Baroja

(I-1, 1955, p.158)- en relación a Condenados, de Mur Oti, a pesar del entusiasmo que ese execrable ejemplo de torpeza fílmica ha generado en algunos ensayistas (Glez.Requena, en: AAVV, III-1, 1988, p.20).

Y muy lejos queda del Neorrealismo un film como Así es Madrid (1953), de Luis Marquina, adaptación de José Luis Colina del sainete La hora mala de Arniches. Un titular de Fotogramas rezaba así respecto al film del hacedor de films anteriores como Doña María la Brava (1947) o Amaya (1952):

"Con esta película, que dirigirá Luis Marquina, el cine español asimila de modo definitivo el neorrealismo italiano, dándole personalidad propia." (Fotogramas nº 224, II-1953)

mientras que Jesús Ruíz decía en su crítica:

"En una casa de vecindad de un barrio extremo de Madrid, típico escenario arnichesco, viven los personajes de esta película, mezcla de tipos castizos, que unas veces hacen reír con susgracias, otras llorar con sus problemas. Todo el garbo popular de este abigarrado y pintoresco mundillo se ha trasladado en forma sencilla, pero emotiva, a la pantalla. Huyendo, empero, del excesivo teatralismo para ceñirse más bien al neorrealismo imperante, la cinta está discretamente lograda..." (A.e.M., Correo Catalán 4-VII-1955)

y Casas lo problematizaba en Primer Plano:

"...la diferencia entre Así es Madrid, película neorrealista a la española, y la teoría de cintas italianas es considerable. Porque aquí se ha enfocado el lado grato del tema, los aspectos más castizos, simpáticos y graciosos de la clase popular. Hay, claro, toques sentimentales; pero ninguno es agrio, ninguno es negativo, ninguno dejará esa triste sensación de malestar que otras veces se siente ante un film." ("A.e.M. o el neorrealismo a la española", Primer Plano nº 666, VII-1953)

Añadamos que muchos de los conceptos que giraban en torno al supuesto realismo de ese y otros films -como Historias de Madrid (1956), de Ramón Comas- vinculados con aspectos como casticismo, costumbrismo o sainete permitirían desarrollar otro trabajo aún no emprendido con seriedad, cual sería la relación entre la forma escénica sainetesca y zarzueril y el cine español.

Los ejemplos sobre la continuidad de la influencia más superficial de cierto cine italiano post o transneorrealista serían múltiples; más aún si añadimos la sorpresa de la casi nula influencia sobre ciertos films de tono bélico -como La patrulla (1954) y La fiel infantería (1959), de Lazaga, o Embajadores en el infierno (1956), de Forqué- que muy bien hubiesen podido adquirir tonalidades neorrealistas aún desde sus particulares posturas ideológicas.

Citemos tres casos más, distintos entre sí: Los gamberros (1954), de Juan Lladó, Familia provisional (1955), de Rovira Beleta, y El sol sale todos los días (1955), de Antonio del Amo. La primera nos remitiría a ciertos aspectos de Los inútiles aunque sea difícil afirmar que el malogrado cineasta catalán -intenso colaborador de Iquino- conociese el film de Fellini. La historia de ese huérfano, ese muchacho humilde, el estudiante rico, ese otro muchacho de clase media huérfano de padre y un oficinista, reunidos para hacer gamberradas, corresponde a una propuesta moralista, que quiere ser un toque de atención sobre los peligros de una juventud en el riesgo de caer en la delincuencia.

En Familia provisional nos interesan dos aspectos: su trama argumental y su primera secuencia. De lo primero da cuenta a su manera Salvador Sainz en su libro sobre Rovira-Beleta:

"Esta es una película con niño, pero con un «touch» distinto. Se trata de un refugiado alemán, hijo de un miembro de las SS, que viene a España siendo recogido por una familia española. Es el drama del desarraigo, de quién ha perdido a su familia, su patria y sus señas de identidad." (Sainz, II-2, 1991, p.15)

situándonos ante un tema de regusto neorrealista: la infancia perdida y desarraigada de la postguerra. Pero lo más sorprendente son las imágenes que abren el film, que recorren con un tono prácticamente documental las ruinas de una ciudad alemana destruida, como si de una Germania, anno zero cualquiera se tratase...

Finalmente, El sol sale todos los días es un film que precisamente destaca en su apartarse de los elementos realistas que estamos evocando. Su voluntad de trabajar con personajes-símbolo y su intelectualismo cargado de retórica situado no obstante en ambientes y escenarios naturales, todo ello al servicio de una tesis de tipo espiritual en lo que García Seguí considera que es una llamada a:

"...renunciar al egoísmo para proporcionar la felicidad espiritual a los pueblos abandonados del país."
(Manuscritos s/f)

nos parece que plausiblemente pudiera ser la consecuencia de una indigestión provocada por algún film como La strada, con sus referencias alegóricas incluso al universo circense.

Sin embargo, hasta aquí sólo referencias a lo que por el momento debemos dejar en el camino, como ámbitos de posibles investigaciones posteriores. No acabaremos este apartado, no obstante, sin prestar mayor atención a los cinco films más importantes en esa continuidad del Neorrealismo "como moda" situados más allá del límite que nos habíamos puesto para nuestra primera etapa de la influencia neorrealista sobre el cine español. Nos estamos refiriendo a La Guerra de Dios (1953), de Rafael Gil, Hay un camino a la derecha (1953), de Rovira-Beleta, Sin la sonrisa de Dios (1955), de Julio Salvador, Mi tío Jacinto (1956), de Ladislao Vajda, y El inquilino (1958), de José Antonio Nieves-Conde.

V.9. LA GUERRA DE DIOS

Muy bien pudiera ser La guerra de Dios el límite del cine social planteado desde perspectivas oficialistas, al escenificar de forma directa el enfrentamiento de clases y dar un lugar en la representación a acciones tan insólitas como la huelga, la desidia patronal ante los accidentes laborales, la dureza del trabajo en la mina, etc. Ciertamente, en este film de Gil se iba mucho más lejos que en el idílico enfrentamiento de Las aguas bajan negras, ambientada también en la región asturiana, pero también es cierto que todo eso era posible en la medida en que se operaba una inevitable mixtificación al construir diversas instancias de mediación en el conflicto, capaces de reconducir la cuestión hacia los terrenos de la reconciliación y la solidaridad por la vía de la caridad. Para ello, un cura y unos niños iban a constituir las instancias de mediación más inmediatas y eficaces.

En esa doble medida, los aspectos sociales y el trasfondo de intensa, aunque en ocasiones heterodoxa, catolicidad iban a centrar la atención del discurso crítico provocado por el film. El éxito de la operación fue evidente, cuando menos desde el reconocimiento oficial que significaban los premios sindicales, el triunfo en el recién nacido Festival de San Sebastián y, por fin, el triunfo internacional en la Mostra veneciana, donde obtuvo el León de Bronce y -¡por fin!- el premio de la OCIC.

No cabe duda de que buena parte de los méritos que le fueron asignados al film no debían ser adjudicados a Rafael Gil, sino a su guionista Vicente Escrivá, auténtico impulsor de una de las líneas de producción más coherentes y compactas de la historia del cine español, en torno a temáticas e intenciones declaradamente católicas. Si bien Escrivá ya se había asomado al cine religioso con el guión de La mies es mucha (1948), de Sáenz de Heredia, sería a partir de su asociación con Rafael Gil en el seno de la productora ASPA Films, presidida inicialmente por el notorio falangista Eloia Olaso y luego por Miguel de Echarrí, futuro director del Festival de San Sebastián. Los guiones religiosos de Escrivá -no siempre para Gil, por supuesto- constituirían casi por sí solos un género entro de la producción española de los años cincuenta. Entre ellos se cuentan los de Balarrasa, La señora de Fátima, Sor Intrépida (1952), El beso de Judas (1954) y El canto del gallo (1955). La gran mentira y Un

traje blanco (1956), etc. además por supuesto de otros muchos de temáticas variadas, incluyendo temas históricos -Agustina de Aragón y Pequeñeces (1950), La leona de Castilla (1951)-, costumbristas -De Madrid al cielo (1952), La otra vida del capitán Contreras (1954)-, político-policíacos -Murió hace quince años (1954)-, comedias -Recluta con niño (1955), Los ladrones somos gente honrada (1956)-, etc.

Respecto a las intenciones de La guerra de Dios dentro de ese empeño fílmico-religioso no caben demasiadas dudas. Muy bien quedaban expuestas por Fernández Cuenca en un amplio estudio -creemos que el único- publicado sobre Rafael Gil en la católica Revista Internacional del Cine:

"...fundía tres elementos de singular importancia: la lección católica, el problema social, la calidad artística." (C.Fdez. Cuenca, "Rafael Gil", Revista Internacional del Cine nº 11, I/II-1955, p.51)

tal como ya habían sido apuntados por los propios medios de comunicación vinculados a la institución eclesiástica. Desde Ecclesia se remarcaba la indudable ortodoxia de la tesis del film, sustentada en la caridad como vía de resolución del conflicto:

"Pocas veces aborda el cine temas sociales. Y cuando lo hace, suele olvidar la solución más lógica, no sólo por lo que se refiere a la trama de ficción, sino, lo que es más importante, al fondo mismo del problema. A esta solución, que es la anorosa y pacífica solución violenta del Evangelio, tiende desde el principio la película española La guerra de Dios." (L.g.d.D., Ecclesia nº 640, 17-X-1953, p.25)

mientras que por su parte, Vivanco en SIPR se mostraba, como siempre, más exaltado en la apología de la acción social de la Iglesia:

"...va a librar por su cuenta la única lucha noble y sincera de que puede vanagloriarse la Humanidad: la guerra de Dios, la guerra contra la injusticia social, contra la miseria de muchos en pugna con la riqueza insultante de unos pocos, la guerra contra el egoísmo, contra el odio de clases, contra la hipocresía, contra la incomprensión." (J.M.Vivanco, L.g.d.D., SIPR nº 487, IX-1953)

Como en tantos otros casos, el simple lanzamiento publicitario de la película, esos falso reportajes que "informaban" y anticipaban las expectativas que las películas debían suscitar, resultan muy reveladores de la intencionalidad con que se pensaba proponer el producto al público aficionado y en muchas ocasiones al propio crítico perezoso:

"Los mineros, sucios de carbón y de odio, son mandados por un hombre que, sordo al odio, está siempre atento al carbón. Los niños mezclan sus risas con los insultos y las órdenes. Hay una lucha permanente del poder y del dinero contra la rebelión y la miseria. Contra esta fatalidad viene a luchar un joven sacerdote, mísero párroco de aldea." (Lanzamiento publicitario, Espectáculo nº 73, VI/VII-1953)

"No se verá La guerra de Dios como se va a tantas películas, es decir, esperando ver en la pantalla el pequeño derecho del público a la amargura. El derecho que aquí se pregona es el derecho a la esperanza. El lema de esta gran superproducción es la necesaria fe del hombre, la mutua comprensión y la solidaridad de problemas que podrían ser sencillos si el odio y el egoísmo no cegaran los ojos y los corazones." (Lanzamiento publicitario, Primer Plano nº 662, VI-1953)

Podemos comprobar en esos dos ejemplos como en el primer caso se aborda una opción más descriptiva, situando precisamente el tema del film en el terreno de la representación de la lucha de clases aunque sin mentarla, es decir, reduciéndola a un problema de ricos y pobres, y planteando la cuestión básica del papel de la Iglesia como mediadora, como instancia superadora del conflicto y por tanto como elemento definitorio de la cohesión social. En el caso de Primer Plano se trata de otra opción: orientar hacia la actitud del espectador y el crítico ante el film, esto es, suministrar el correcto sentido que se debería deducir del film, consistente en el rechazo de la amargura como resultante del conflicto y abriéndolo hacia la esperanza. Explícitamente se nos ofrece el "lema" de La guerra de Dios (a la que se presenta como una "superproducción"): fe en el hombre, comprensión, solidaridad, antiegoísmo, etc. No se crea que las palabras no tienen una función muy específica: rechazar lo que ciega ojos y corazones significa reducir el conflicto social a su ámbito psicológico, lo cual es una de las grandes mixtificaciones del film, por mucho que complaciese a Gómez Tello:

"...hay un problema -el problema social- cuya solución está en la evangélica frase de «amaros los unos a los otros» (...) Más acertado ha sido situar el problema sobre esta plataforma psicológica que sobre la de un adoctrinamiento verbal." (Gómez Tello, L.g.d.D., Primer Plano nº 677, I-1953)

Prueba de esa resolución psicologista la tendríamos en el hecho de que el mayor problema de censura del film -que sin duda bordeaba territorios políticamente escabrosos- fuera su contencioso con el Colegio de Médicos de Madrid, tal como lo relata Gubern:

"...estuvo prohibida durante cierto tiempo, en parte por las presiones del Colegio de Médicos de Madrid, ya que en la película aparecía un médico poco escrupuloso." (Gubern, II-1, 1981, p.135)

es decir, al fundamentar la injusticia social en la maldad o descuido de algunos personajes.

Por supuesto que esas estrategias afrontadas desde los intereses eclesiásticos -y de las facciones del poder a ellas vinculadas- no son en ningún momento gratuitas. La Iglesia española y sus aparatos persuasivos entran plenamente en un doble combate: por una parte retomar posiciones ante una realidad cambiante que está viendo los primeros tímidos renaceres del movimiento obrero, las primeras huelgas como expresión de los conflictos dormidos pero aún vigentes; por otra desmarcar las propuestas de actitudes ante esa situación de las más socializantes y revolucionaristas que podrían abordarse desde los sectores más afines al Movimiento. Para todo ello, la Iglesia tiene un arma importante: su doctrina social. Vale que ya haya pasado más de medio siglo desde la Rerum Novarum, pero es entonces cuando parece oportuno hacerla entrar en vigencia para ofrecer una plataforma ideológica capaz de reabsorber los conflictos sociales sin caer en las posiciones tendencialmente laicas de los sectores más avanzados del Movimiento que, por ejemplo, pese a su reaccionarismo, estaban tras el proyecto de Surcos. Todo eso se ha visto claramente desde una perspectiva histórica, bien sea con la habitual inocencia de los que carecen de ideas propias, como es el caso de Méndez Leite:

"...verdadero panfleto inspirado en los sanos principios del socialismo cristiano, dirigido a aquéllos que, abusando de su fuerza, creyéndose a cubierto de reacciones de natural defensa, insiste en la opresión de los humildes, exigiéndoles inexorablemente el cumplimiento de todos los deberes, sin reconocerles los más elementales derechos. (Méndez Leite, II-1, 1966, p.130)

o remarcando las intenciones contemporáneas que recorren el film, pese a la argucia de retrotraer a 1930 los acontecimientos narrados, es decir, al período pre-republicano y por tanto anterior al despliegue de la "justicia social" franquista, tal como hace Doménech Font:

"Por su parte Rafael Gil y Vicente Escrivá seguirán con el modelo de sopicaldo autárquico en La guerra de Dios colocando a un sacerdote de un poblado minero entre obreros explotados considerados, no como agentes de las fuerzas de trabajo participando en la formación de plusvalía social, sino como dóciles y resignados alumnos de un enviado celestial que de forma harto paternalista imparte caridad en una escena dominada por la lucha de clases. Lo cual en un momento en que se sucedían las primeras huelgas de importancia en todo el Norte del país (...) no deja de ser harto caprichoso." (Font, II-1, 1976, p.141)

Desde posiciones ideológicas próximas Marta Hernández y Manolo Revuelta abordan La guerra de Dios desde una interpretación más ideológica en relación a la superación de la lucha de clases por la vía de la conciliación social:

"...un sacerdote, pertinaz defensor de la coexistencia social por encima de la lucha de clases, se las verá y se las deseará para llevar a buen puerto su idea en la difícil situación de una cuenca minera; finalmente la Providencia tendrá a bien perder en la mina al hijo de un obrero y la hija de un capitalista; el capital y el trabajo -el corazón les une- colaborarán como hermanos e la búsqueda de sus hijos; la lucha de clases se ha resuelto." (Hernández-Revuelta, II-1, 1976, p.19)

sin que eso signifique que el film rehuya la coyunturalidad, puesto que esa idea final del "corazón les une" nos remite muy directamente a las posiciones del corporativismo fascista, que por ejemplo ya habían tenido su plasmación fílmica en la resolución de Metrópolis.

En el momento de su estreno, sin embargo, las cosas se veían mucho más simples, en una dimensión básicamente pastoral y sobre todo muy española, como advertía el titular de un reportaje publicado en Primer Plano:

"Una película distinta dentro del cine español. Todo el odio de la lucha de clases planteado y resuelto a la manera española."

y tras el cual se exponían prolijamente las circunstancias e intenciones del film:

"Los elementos de este relato cinematográfico son los eternos: el poder y el dinero contra la rebelión y la miseria. Entre ambas formas de fatalidad, un hombre viene a luchar para que la fatalidad no se produzca. Un joven sacerdote, un mísero párroco de aldea. Viene sólo con su corazón, y empieza su combate, dolorido por la soberbia de una parte y por el resentimiento de la otra. Los mineros tienen sus picos. El que los emplea, su dinero. El no tiene nada, si tener a Dios es no tener nada (...) En nuestro tiempo de cine bueno, pero sórdido, cine de pequeñas tragedias, esta hermosa realización es un gran himno a la vida. No se va a ver La guerra de Dios como se va a tantas películas; es decir, esperando ver como le clavan a uno su pequeño ataúd, su pequeño derecho a la amargura. El derecho que aquí se pregona es el derecho a la esperanza. El lema de esta película es la necesaria fe del hombre en el hombre, pero «por la gracia de Dios», por su guerra y por su paz." (G.L., L.g.d.D., Primer Plano nº 651, IV-1953)

Con el paso del tiempo, incluso desde posiciones ideológicas diversas, se empezó a revelar la debilidad del final de la película, lo forzado de una solución que desplazaba la resolución del conflicto desde el terreno ideológico o social al estrictamente narrativo, en la amplia tradición de los films "de minas", siempre concluidos con el clímax del accidente en el interior y la salvación "in extremis" con netas resonancias melodramáticas. Ese era el reproche de Javier Aguirre:

"Es valiente el problema social que se nos presenta...desde un ángulo católico. Lamentamos, sin embargo, la solución que Escrivá ha dado al problema. Solución facilona por recurrir al acontecimiento, al accidente espectacular." (J.Aguirre, L.g.d.D., Cine-Club San Sebastián sesión VIII, 29-IV-1956)

pero también el de García Escudero, lógicamente interesado en La guerra de Dios en su indagación sobre el "cine social":

"...una exposición si no cruda, tampoco pacata de la situación de la aldea minera a la que llega el cura joven y se expone rotundamente como éste toma el partido de los obreros, no porque sean obreros, sino porque tienen razón. Acaba ganándoselos; pero antes los ha sentado en el banco de honor de la iglesia, rompiendo con todas las «tradiciones», y hasta se ha encerrado con ellos en la mina donde han declarado la huelga.

La valentía de este planteamiento no es corriente en nuestro cine y se le debe hacer justicia...Pero todo se estropea al final: el hijo del patrono y la hija del cabecilla minero, encerrados en la mina, y los obreros (y el cura, naturalmente), unidos con el patrono para salvarlos (...) Habría sido preferible que no se hubiese brindado ninguna solución, porque eso sí que es escapismo; miedo a resolver el problema planteado; el mismo miedo que ha frustrado nuestras posibilidades de cine social o que, mejor dicho, las ha reducido a tres nombres: Nieves Conde, Bardem y Berlanga." (García Escudero, II-1, 1958, p.272)

e incluso la de García Seguí:

"...se muestra la solución de un problema laboral minero, gracias a que quedan sepultados en la mina la hija del cabecilla obrero y el hijo del patrono (En la primera parte del film se exponen con cierto realismo las condiciones de trabajo de los mineros y el apoyo que les presta un sacerdote)" (García Seguí, "El cine social español I", Nuestro Cine nº 3, IX-1961, p.25)

Como bien sabemos, la ecuación "cine social= cine realista" era un criterio fundamental en el cine español de principios de los años cincuenta. Lo que no equivalía a una segunda ecuación del tipo de "cine social= cine neorrealista"; en ocasiones como resultado de las graves insuficiencias de ese cine social y en otras por rehuir expresamente los compromisos inherentes a una auténtica adhesión neorrealista. Así no puede extrañarnos el subtítulo aparecido en un reportaje de Primer Plano: "No es una película neorrealista, es un tremendo mensaje que estremecerá a todos los públicos", proposición luego reiterada:

"La guerra de Dios no es una película neorrealista, es un tremendo mensaje, que hará estremecer a las butacas a todos los públicos, sin distinción de clases ni condiciones." (Primer Plano nº 662...)

aunque en una de las críticas extranjeras favorables al film reproducidas en SIPE con motivo del premio veneciano (no habría que olvidar que ese año se concedieron ¡seis! leones de bronce) se dijese:

"Rafael Gil ha hecho un film magnífico, con pasajes de buena mano neorrealista y de una gran tensión" (Gaceta del Popolo, en: SIPE nº 493, KI-1953)

Está claro que Gil y su equipo se tomaron todas las precauciones convenientes ante los riesgos de su empresa, como lo testimonia el doble rótulo -una vez más- que antecede al film. El primero tiene el carácter de dedicatoria:

"Al temple herpíco de nuestras juventudes que lucharon por hacer posible la hermandad social de los hombres de España, va dedicada esta película"

mientras que el segundo -una cita evangélica- justifica el título del film:

"Yo no he venido a traer paz, sino espada." (San Mateo, Cap. X, vers. 34)

Y además el film arranca con un sermón del joven sacerdote Andrés que precisamente intenta situar el mensaje "social" de la Iglesia, que antecede a su nombramiento como párroco del imaginario pueblo de Aldemoz. Pero no hay preocupación, ya que en ningún momento las audacias del film rebasan los estrictamente permisibles desde la ideología dominante.

Por tanto, La guerra de Dios es un film falsamente provocador y profundamente conformista, que a pesar de una cierta eficacia narrativa y estilo en la puesta en escena, se aleja completamente de los esquemas neorrealistas, más allá de las apariencias. Bastaría para constatarlo el compararlo con algún título como El molino del Po, capaz de plantear -aún dentro de un esquema radicalmente melodramático- un radical conflicto de clases y el papel jugado por la Iglesia en él.

V.10. HAY UN CAMINO A LA DERECHA

La primera cuestión llamativa en torno a la relación de Hay un camino a la derecha, cuarto film de Francisca Rovira Beleta estrenado a principios de 1954, con el Neorrealismo es su origen barcelonés. Con la excepción de Apartado de Correos 1001 y algunos planos de Brigada criminal o El Judas, por no remontarnos hasta el relativo precedente de La calle sin sol, la ciudad de Barcelona estaba prácticamente inédita como escenario de una trama más o menos neorrealista. Mientras que las calles y plazas de Madrid parecían consustanciales al despliegue de nuestro tímido cine neorrealista, los productores barceloneses no parecían especialmente interesados por esa tendencia. Y sin embargo, un ambiente como el del "Barrio Chino" barcelonés -que ya estuviera supuestamente presente en un film del "realismo poético" francés como era La bandera- no tenía nada que envidiar a los barrios castizos madrileños.

La segunda cosa a tener en cuenta es el carácter menos "social" de Hay un camino a la derecha respecto a títulos como Surcos, Cerca de la ciudad o La guerra de Dios. El film de Rovira-Beleta se plantea en una perspectiva mucho más individualista, como aproximación a un melodramático "caso" individual, eso sí, condicionado por un "milieu", imbricado en un ambiente determinante para sus acciones. En otro aspecto, sin

embargo, se asemeja Hay un camino a la derecha al grueso de la producción "neorrealista" española: haberse construido a partir de la relación adulto-niño, como ocurriera en Día tras día, Segundo López, La guerra de Dios (y las posteriores Sin la sonrisa de Dios y Mi tío Jacinto), siempre en lejana resonancia del mítico Ladrón de bicicletas. Claro que en este caso nos encontramos con un niño-víctima, sujeto de la expiación de los errores de sus padres en una pirueta folletinesca de total inverosimilitud.

Con lo dicho hasta aquí podemos entender que el primer aspecto relevante, aunque discutido, son sus escenarios naturales. En unos casos a favor de su modo de empleo:

"Plantar la cámara en los barrios obreros de Barcelona es ya una lección." (García Escudero, II-1, 1954, p.175)

"Así, la localización de algunos pasajes particularmente trágicos en el puerto de Barcelona no constituye una concesión al clima literario sino que es lógica." (Gómez Tello, H.u.c.a.l.d., Primer Plano nº 709, V-1954)

y en otros con ciertas reticencias, como por ejemplo las de Sáenz Guerrero que votó en contra del film cuando la concesión del Premio Ciudad de Barcelona al no cumplir en su opinión con el requisito de abordar un tema específicamente barcelonés; o las de Gasch, que consideró insuficiente el uso de esos exteriores naturales como para caracterizar neorrealísticamente al film:

"El autor ha sabido en todo momento captar la vida tal y como es, en su simplicidad y en su verdad, por donde sus infinitos ángulos y perspectivas (...) No se vaya a creer, empero, que este empeño por huir del romanticismo, de la sensiblería de los bajos fondos, sitúe el film en las tendencias neorrealistas. Aunque Rovira Beleta ha rodado su película en las calles de uno de nuestros barrios más típicos y famosos...nunca esas calles ocupan en el film en primer lugar. Sólo sirven para dar su marco a la historia." (H.u.c.a.l.d., Destino nº 864, 27-II-1954, p.27)

Los barceloneses fueron menos reticentes, ya que sostuvieron el film durante sesenta días de estreno en el cine Pelayo, colocándolo en una muy destacada primera posición entre las películas españolas estrenada en ese año. De hecho el debate sobre el Neorrealismo en Hay un camino a la derecha fue intenso y el propio Rovira Beleta no hurtó su reconocimiento, aunque parece que le hubiese salido neorrealista por casualidad:

"¿Qué clase de película es?:

Una película neorrealista, pero no por el gusto de hacerla así, sino porque tanto su fondo como su forma repudiaban el plató y la afectación. Su tema envuelve, con una historia personal, un problema genérico: el del hombre que, acuciado por la necesidad, «tira por en medio», sin reflexionar lo que es la moraleja y el título de la película; es decir, que siempre «hay un camino a la derecha» para los hombres que no aceptan su destino y se atreven a ser ellos mismos los intérpretes de su vida, sin dejarse vencer." (Rovira Beleta, Primer Plano nº 639, I-1953)

Curiosa paradoja esa de buscar hacer un film neorrealista al mismo tiempo que el film que se quiere hacer no puede más que serlo en función de su "fondo" y su "forma". Por otra parte, el autor ya da luz a la intencionalidad moral que le guiaba al hacerlo. En esa línea, el lanzamiento del film mediante reportajes anteriores al estreno insistían sobre la condición realista -que no neorrealista- del film:

"Comenzando por su sentido profundamente humano, que apresa un trozo lleno de vibración de la vida, en un tema fuerte, verdadero, como si las calles, los talleres, los paisajes cotidianos vivieran en la pantalla con una dimensión sorprendentemente verídica." (Primer Plano nº 638, I-1954)

En términos generales, la crítica barelonesa asumió un cierto grado de Neorrealismo, aunque con criterios diversos. Mientras para Foyé significaba un avance en la línea neorrealista internacional:

"De una parte, el asunto de Hay un camino... constituye una vigorosa aportación española al neorrealismo europeo, resuelta en su mensaje humano no al modo pesimista tan prodigado en Italia, sino bajo un signo de recuperación espiritual que pone un trémolo de esperanza en el patético epílogo." (E. Foyé, H.u.c.a.l.d., Noticiero Universal 23-II-1954)

para Ruíz el valor del film se lograba incluso más allá de una influencia neorrealista:

"...la influencia del realismo italiano ha pesado sobre su manera de hacer, pero tampoco debe regatearse por ello sus méritos innegables en cuanto la calidad intrínseca de muchas escenas." (J. Ruíz, H.u.c.a.l.d., Correo Catalán 22-II-1954)

que para otros no sería demasiado discutible:

"En el mejor estilo neorrealista -importado desde fuera, desde luego- narra..." (J.M. Vivanco, H.u.c.a.l.d., SIFE nº 519, V-1954)

Mucho más sutil era la propuesta de Gómez Tello, intentando mantener el carácter realista del film y al tiempo desmarcarlo de la influencia neorrealista:

"La imagen -y ésa es la inteligencia del director- no se desprende del relato ni lo desborda (como suele suceder en ese falso realismo tan pernicioso para el cine), sino que ambas cosas se identifican en la unidad cinematográfica." (Gómez Tello, Primer Plano nº 708...)

con lo que podemos estar de acuerdo, si la tesis del film coincidiese con la sugerida por Ecclesia:

"El camino de la derecha es el camino de la honradez y del bien, frente al de la izquierda, que es el del mal y el delito. Esta idea temática, trascendente, se ha desarrollado de acuerdo con las buenas normas de un realismo que puede considerarse depurado, en parte, por la intención y en la forma." (H.u.c.a.l.d., Ecclesia nº 670, 15-V-1954, p.25)

que nos tememos correspondía a la opinión de la mayoría y que desde luego el propio film y sus responsables no desmienten, tal como indicara su productor Bofarull:

"...a mi no me asustan los temas crudos, siempre que comporten una enseñanza para la sociedad, una lección humana sobre un problema social. Nuestra película la lleva: enseña que en los instantes malos de la vida, que a todos pueden ocurrirnos, no hay que reaccionar mal, no hay que tirar por el camino del pecado y de la violencia, porque siempre, siempre hay ese otro camino, un limpio camino a nuestra derecha..." (Primer Plano nº 644, II-1953)

al tiempo que proponía alguno de los modelos que le incitaban:

"...en la línea -y tan buena como ellas- de Ladrón de bicicletas o Nápoles milonaria."

Esa misma línea sería asumida por diversos críticos, pasando por encima de las limitaciones inherentes al guión:

"...elogiar la intención: sea cual fuere el rumbo que sigue la existencia de cada individuo «hay un camino a la derecha» que conduce al arrepentimiento, al bien.

Esta idea, cuyo elogio repetimos, es servida en la cinta por una anécdota a la que sobran bastantes elementos accesorios. Accesorios e innecesarios en muchos casos, por cuanto resulta difícil su explicación y poco acorde su carácter con la línea general de la acción." (J. Ruiz, Correo Catalán 22-VU-1954)

o simplemente defendiendo en su integridad el "mensaje" propuesto:

"Su fondo es francamente aleccionador, mostrando sin las innecesarias crudezas de otros films como el abandono del buen camino de la honradez y rectitud no soluciona ningún problema y trae más pronto o más tarde la desgracia y el justo castigo para quien tiene la debilidad de caer en ello." (J.M. Vivanco, SIPP nº 519...)

lo cual no deja de ser abiertamente repulsivo, si consideramos que ese castigo consiste en la muerte sacrificial y redentora de un inocente niño, atropellado por su mismo padre, que está consumando su desvío del bien al conducir un camión con bienes robados de un almacén portuario...

Precisamente esa resolución rebuscadamente folletinesca causó ciertas acusaciones al film por su excesivo melodramatismo, ante las cuales el propio Vivanco lo defendía:

"Su hondo dramatismo y el sentido humano que envuelve toda la peripecia, están perfectamente conseguidos, sin estridencias y si esa fácil concepción melodramática de otros films." (Sipa nº 519...)

tal como también hicieran Gómez Tello o Gasch:

"Está construido hábilmente, con un guión rectilíneo que no se encrespa para sobresaltar con un dramatismo rebuscado ni de truco." (Gómez Tello, Primer Plano nº 708,...)

"Corría el riesgo de incurrir en lo melodramático (...) El mérito esencial de su película es la ponderación. La historia, contada por él, es sencilla, auténtica, cotidiana." (Gasch, Destino nº 864...)

Sin embargo, ése sería el principal reproche que García Escudero hacía al film, casi contemporáneamente a su estreno:

"...se frustra la película por aquello que, a mi juicio, se debe su éxito: el folletín (...) Hay un camino... recuerda al principio Ladrón de bicicletas, incluso con exceso; pero pronto se aparta del modelo y se pierde por el camino del melodrama. La tragedia auténtica de un hombre se nos escapa ante la tragedia inventada del «bueno» arrastrado por los «malos», con el hijo que se hace matar con la máxima oportunidad y el matrimonio que se deshace para arreflarse al final. A partir de un momento, no todo lo distante que debiera estar del comienzo de la película, lo que en ésta ocurre es ya melodrama (...) Es una combinación del buen Neorrealismo italiano y del mal Neorrealismo melodramático a la americana, en que éste se lleva el gato al agua." (García Escudero, II-1, 1954, p.176)

Con mayor perspectiva temporal no se han hecho aportaciones muy destacables al análisis de un film que, como tantos otros españoles -incluso entre los que merecen mayor interés-, carece de cualquier estudio serio. Ni lo que dice Méndez Leite:

"Su trama describe la lucha interna de un hombre humilde por mantenerse en la honradez, asediado por circunstancias adversas de toda índole. De la acción y la psicología de los personajes se desprende con toda naturalidad el fondo claramente moral que informa la realización. M.M.Saló y el propio plasmador siguieron la pauta neorrealista para trazar tan conmovedor alarde de sinceridad humana (...) Los esfuerzos del director van encaminados fundamentalmente a encauzar al protagonista -un inadaptado que no sabe sufrir una vida estrecha, precaria y que se ve enfrentado continuamente con la mediocridad y hasta a veces con la miseria- por el camino de la derecha, que es el del bien (...) Un relato fílmico de impresionante realismo." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.157)

ni menos aún el pintoresco libro de Salvador Sainz:

"...esta película de corte neorrealista, sacando las cámaras de los estudios y filmando en interiores naturales (...) Es una huida de la artificiosidad en la puesta en escena, buscando un acercamiento veraz a la realidad cotidiana mostrándonos el drama de un parado que va por mal camino hasta que finalmente es redimido por su mujer. En aquel tiempo en el cine español no era usual mostrar la realidad del país, como habían hecho los italianos tras la guerra mundial, por lo que este film puede considerarse como la primera aportación hispana a la corriente neorrealista, junto a Surcos de Nieves Conde.

El elemento melodramático se va acrecentando con la muerte del niño atropellado por su padre, quien no se atreve a contarle la verdad a su esposa, acercándonos al cine neorrealista italiano que por aquel tiempo hacía furor." (Sainz, II-2, 1991, p.11)

significan aportaciones dignas de excesiva atención.

Y sin embargo, Hay un camino a la derecha no deja de ser un film interesante, tanto por sus logros como por sus indudables limitaciones. La geografía barcelonesa jalona las idas y venidas de unos personajes que intentan sobrevivir en un contexto asfixiante por lo miserable, donde las esperanzas e ilusiones se ven sistemáticamente frustradas. Lamentablemente, la necesidad de darle un sentido moral intachable, de reconvertir la historia por el lado de la culpabilización, redención y expiación, conducen al film por la vía del esquematismo folletinesco, más que por las sendas implicadoras del melodrama. Así, no se trata de conducir al espectador a través de una experiencia de la realidad ficcional que le permita algún grado de conciencia respecto a la auténtica realidad circundante, gracias al efecto de contigüidad que le permite e induce a circular entre ambas realidades, identificadas en el terreno del imaginario. Contra la opción implicadora, que sí se quiere puede llegar adoptar formas melodramáticas, Hay un camino a la derecha opta por la vía folletinesca, en la medida en que difícilmente escapamos de la constatación de encontrarnos ante un caso individualizado, a lo que contribuye una insistencia en la casualidad o el destino. Ladrón de bicicletas es capaz de ofrecerse al mismo tiempo como la trayectoria de unos personajes y como la constatación de una situación generalizada; el film de Rovira Beleta no pasa de lo primero, como consecuencia de una hipertrofia dramática, de una redundancia que amortigua los valores realistas del film.

Cabe, sin embargo, remarcar que junto a Surcos, Hay un camino a la derecha es uno de los raros exponentes de ese Neorrealismo "a la española" que escoge la vía netamente dramática, sin escapes humorísticos (que hubiesen podido derivar al film hacia una línea aproximativa a La ilusión rota, cuyo título original -Molti sogni per la strada- tan bien hubiese podido caracterizar al film de Rovira-Beleta), aunque sí que asume la tradición policíaca característica de la producción barcelonesa. Y también merece una anotación la distancia que separa Hay un camino a la derecha de otro film -La calle sin sol- que intentaba explotar realísticamente los escenarios barceloneses.

V.11. MI TÍO JACINTO

A pesar de que algunos historiadores apresurados o poco atentos hayan intentado atribuir elementos neorrealistas a Séptima página (1950) -caso de Méndez Leite jr. en "La noche del cine español"-, lo cierto es que el trotamundos Ladislao Vajda no se había mostrado especialmente afin al Neorrealismo en su trayectoria anterior a Mi tío Jacinto, ya que en su etapa española, sucesora de las húngara, inglesa, italiana, francesa, etc. había demostrado tanta pericia y experiencia técnica como eclecticismo temático y estilístico. Parecería que un cineasta abierto a una experiencia tan multinacional debiera haber sido mucho más receptivo a la contaminación neorrealista, cuando en realidad su aproximación al movimiento fue realmente tardía, hasta el punto de que casi se hace difícil hablar de este film como Neorrealismo "a la moda"; en 1956 ya parecía una tendencia históricamente respetable pero periclitada después de una vida breve, intensa y polémica. Y sin embargo, los atributos neorrealistas de Mi tío Jacinto son tan sólidos o más que los de cualquiera de los films que hasta ahora hemos tratado.

Por supuesto no se trata de un descubrimiento nuestro, ya que en su momento se convirtió en un tema recurrente para la crítica. Como siempre, para unos la filiación neorrealista de Mi tío Jacinto era incuestionable, aunque fuese como derivación del carácter realista de la novela de Andre Laszlo editada por José Janés:

"...conserva en su adaptación cinematográfica el estilo neorrealista del libro..." (M.t.J., Ecclesia nº 793, 22-IX-1956, p.25)

sin que deje de ser sorprendente que un autor llamado Laszlo se interesase por un tema semi-aurino como el de Mi tío Jacinto. Esa filiación, sin embargo, no significaba rendirse a cualquier mimetismo neorrealista insensato, sino que se seguían propugnando ciertos rasgos españolizadores. A veces de una forma radical, como en el caso de Fernández Cuenca:

"...narrada con enorme sinceridad, en un estilo que pudiera considerarse como neorrealista muy a la española." (Fdez. Cuenca, M.t.J., YA 14-IX-1956)

aunque no sin forzar las argumentaciones y recurrir a la picaresca:

"Alguna vez hemos lamentado la ausencia en nuestro cine, tan flojamente nutrido de sustancias netamente españolas, de trasuntos modernos de una floración literaria tan importante y españolísima como es la novela picaresca. Y Mi tío Jacinto es, por ventura, una inteligente incursión en ese género trascendental. Es curioso que de los cinco guionistas del film, sólo uno sea español, pero no cabe duda de que su intervención en el relato fue decisiva." (Frdez. Cuenca, YA 14-IX-1956)

apreciación que sin embargo no satisfizo a todos, según revelan las palabras de Ernesto Foyé:

"...sin resabios de sainete, sin modismos populares convertidos en tópicos de un madrileñismo de zarzuela. Es la realidad sin afeites, es sí se quiere, la mejor versión española del neorrealismo italiano, con menos pimienta pero con igual vivacidad descriptiva y sentido del humor, más esa honda vena dramática que aflora siempre en todo lo entrañablemente hispano." (E. Foyé, M. t. J., Noticiero Universal 2-IV-1956)

y que nos obligan a rastrear otras opiniones sobre la vinculación entre Mi tío Jacinto y las formas sainetesca y picaresca:

"Pocas veces la representación de la vida vulgar y cotidiana ha alcanzado en el cine español una tan escrupulosa fidelidad y ha sido objeto al propio tiempo de una observación tan lúcida y aguda, consiguiendo lo que se denomina un trozo de vida, la vida de la picaresca en un barrio pintaresco de la gran ciudad." (S. Gasch, M. t. J., Destino nº 974, 7-IV-1956, p. 35)

"Si no se atiende demasiado al concepto popular del sainete madrileño, esta película es un sainete. Los tipos y costumbres que en ella se reflejan tienen y se narra de acuerdo con las características fundamentales del género, sólo que con un mayor sentido de trascendencia, con una ambición mayor y con más hondura y dramatismo." ("Festival de Berlín", Revista Internacional del Cine nº 26, VII/XII-1956, p. 24)

Todo eso no debe extrañarnos, ya que la estructura argumental del film de Vajda remite muy directamente a la fórmula puesta en circulación por el Lazarillo de Tormes.

Diversos son los ejemplos de críticas en los que se abordan las posibles desviaciones españolizantes del Neorrealismo extranjero, por la vía de la disolución de la "amargura y el rencor":

"...se inscribe, efectivamente, en los escenarios de un mundo suburbial, pintoresco y avispado, reflejado con chispa y abigarrado colorido anecdótico, semejante, por las líneas generales de la ambientación y la figuración, con las producciones más características del primer periodo del neorrealismo italiano, aunque exista la importante diferencia de haber sustituido todo posible rictus de amargura y de rencor por un simpático tono humano, vivaz, cordial, risueño incluso cuando la película pulsa, con el definitivo acierto con que lo hace, las cuerdas patéticas en el episodio de la becerrada bufa, de estremecidas cualidades cinematográficas." (Sáenz Guerrero, M.t.J., La Vanguardia 1-IV-1956)

o mediante una más sofisticada argumentación, como la de Gómez Tello cuando consciente del absurdo de recurrir a la españolidad del cineasta húngaro, prefería aludir a su personalidad y buen gusto:

"...el film posee caracteres de fuerte realismo, de áspero realismo inclusive. Al fin y al cabo es la historia humana de un torero fracasado que desesperadamente se esfuerza en conservar su dignidad. Esto es también algo que lo diferencia, en lo cinematográfico, de algunas influencias que pudieran advertirse del neorrealismo cinematográfico italiano. Ladislao Vajda posee una vigorosa personalidad que le evita todo riesgo de caer bajo el signo de escuelas ajenas a su sentido del cine. Por amarga que sea en muchos pasajes la historia de Jacinto, no se encuentra en ella el pesimismo definitivo del neorrealismo. Jacinto no es una pavesa humana, un guifapo, ni siquiera en los peores momentos..." (Gómez Tello, M.t.J., Primer Plano nº 832, IX-1956)

No todos aceptaron tan convencidos o reticentes la filiación neorrealista de Mi tío Jacinto, pero sus argumentaciones pertenecen ya a otro estadio de la crítica, como corresponde al moverse en el ámbito de una nueva revista cinematográfica, Film Ideal, no por discutibles menos razonables. El padre Landáburu se mueve -confusamente- en la línea fenomenológico-cristiana de determinada crítica confesional francesa, cuando dice que:

"Era arriesgado sacar de nuevo a Pablito Calvo a la calle. Se ha corrido el riesgo. El resultado es normal: decepciona (...) Es que Marcelino tenía tras de sí una inmensa trascendencia. Y aquí lo trascendente falta en absoluto (...) Entonces, a través de la anécdota menuda -¡no importa que sea menuda la anécdota!- hubiéramos llegado a esa «trascendencia de lo cotidiano», que es en realidad el gran descubrimiento metafísico del neorrealismo y el valor insondable, por ejemplo, de Ladrón de bicicletas." (F.Landáburu, M.t.J., Film Ideal nº 2, XI-1956, p.30)

Evidentemente da la sensación de que Landáburu comprende que el Neorrealismo es trascendencia y al mismo tiempo que, aún con su perfil neorrealista cimentado en su levedad argumental y cotidianismo, en Mi tío Jacinto no localiza ninguna trascendentalismo, posiblemente porque no lo pretendiera tener. La resolución de esa difícil ecuación la encuentra en la figura de Pablito Calvo: él estropea el film, ya que su presencia revela la carencia de trascendencia, la levedad metafísica de la película, al no adquirir la consistencia que tuviera su presencia en Marcelino pan y vino, uno de sus films anteriores que tantísimo éxito logró en España y diversos lugares del mundo...

Antemos de paso que esa presencia de Pablito Calvo en el papel de Pepote fue acerbamente criticada, al ser considerada equívoca para el público o como una mera concesión a la moda del cine "con niño", tal como escribiría García Seguí en sus papeles inéditos:

"El pretendido realismo se limita a presentar algunas escenas rodadas en los suburbios, en las que aparecen niños rebuscando entre los montones de basura, para lo que se pretende no es dar una visión realista de la vida de sus habitantes, simplemente se trata de destacar la figura de un niño prodigio que se ha puesto de moda en el cine español: Pablito Calvo."

Mucho más lúcidas fueron las observaciones de Félix Martialay en el espacio dedicado al film en los Esquemas de Películas:

"Mi tío Jacinto es un film que se emparenta con los films neorrealistas italianos. No sólo por su apariencia exterior, sino también por su entraña, por su contenido. Puestas así las cosas, Vajda decide hacerlo con ritmo y estilo neorrealista, tomando como modelo -sin calcarlo, es cierto- Ladrón de bicicletas. Secuencias enteras pueden ser emparejadas con las de Vittorio De Sica. En algunas hay variación de forma, en otras unos perfeccionamientos y una corrección que De Sica, por falta de medios, no pudo conseguir (...)

Esta película cae, en principio, dentro del estilo neorrealista, pero la diferencia de ello, en primer lugar, un muy inferior apasionamiento de Vajda por la obra. El neorrealismo no era sólo un estilo de narrar, sino un estilo de pensamiento y hasta de vida. Esta convicción no la tiene Vajda, que parodia exteriormente esta forma de hacer neorrealista, pero le falta lo demás. De aquí que la película le resulte tremendamente ausente, fría, aséptica." (F. Martialay, N.t.J., Esquemas de Películas nº 35, vol. II, 1959)

De entrada establece sin dudas el emparentamiento de Mi tío Jacinto con el cine neorrealista, llevándolo no sólo al terreno formal -en lo que el acuerdo posiblemente hubiese bastante general-, sino a su "entraña" o "contenido", aunque sin entrar en mayores especificaciones. Luego entra en una segunda cuestión importante: la comparación con Ladrón de bicicletas. Resulta curioso que tenga que ser a estas postreras alturas cuando se aborde a fondo la vinculación directa de un film español con alguna obra neorrealista concreta. De los abundantes fragmentos reproducidos hasta aquí, la mayoría de los que pretenden establecer filiaciones neorrealistas se quedan en el terreno de las vaguedades o generalidades, pero apenas entran en comparaciones concretas. Eso se puede explicar ahora por la dificultad de encontrar auténticas homologías entre un Neorrealismo español raquítico y débil y sus posibles modelos italianos, algo conducente más a esa vaguedad inspiradora que no al detalle mimético: ¿cómo imitar apuradamente lo que la propia

censura no permitía arriar a nuestras pantallas mayoritariamente? De ahí que el Neorrealismo hispano sea un débil eco desarrollado a partir muchas veces de referencias o conocimientos muy fragmentarios, tanto por parte de los cineastas españoles como de sus críticos.

Por tanto es interesante comprobar que Martialay intenta abordar esa comparación, algo que ya hubiera sido pertinente en relación a Segundo López, aventurero urbano o Hay un camino a la derecha, casos en los que nunca entró a fondo la crítica, más preocupada por españolizar la tendencia que por definir y comprobar adecuadamente las posibles o forzadas filiaciones. Para el director de Film Ideal hay "secuencias enteras" emparejadas entre ambos films, aunque no puede dejar de estimar algunas correcciones o mejoras por parte del trabajo de Vajda. Es una lástima que Martialay no entre en un análisis pormenorizado que sostuviese lo que nos parece no va más allá de una feliz y a la vez obvia intuición.

Pero también son interesantes la segunda parte de sus observaciones, cuando es capaz de comprender que la semejanza -o inspiración común, si queremos ser más suaves- entre ambos films no es suficiente garantía de Neorrealismo pleno por parte de Vajda. Desde la tradicional fama de frialdad y tecnicismo que acompaña al cineasta húngaro, Martialay justifica la distancia entre Mi tío Jacinto y el Neorrealismo, pues éste no es sólo un estilo narrativo, sino un empeño intelectual y vital que Vajda no pretende -o no puede- alcanzar. Y añadamos nosotros: ¿a cuantos de los cineastas y films españoles citados en estas páginas hasta ahora no se les podría aplicar la misma consideración?

Sobre la cuestión de la relación de Mi tío Jacinto con Ladrón de bicicletas se pronunció el propio Ladislao Vajda, en una entrevista publicada en Film Ideal:

Cobos: Se ha dicho, sobre todo en Francia e Inglaterra, y por buenos críticos, que Mi tío Jacinto está influenciada por Ladrón de bicicletas ¿Cree usted que inconscientemente pudo influir la obra maestra de De Sica en la película?

Vajda: No niego en absoluto esa influencia. Cuando veo una gran obra de arte suele producir en mí una gran impresión. Tal influencia no es una crítica para Mi tío Jacinto; al contrario, es un gran elogio." (Film Ideal nº 10, VII/VIII-1957, p.20)

mientras que García Escudero también echaría su cuarto a espadas:

"Lo social queda oscurecido...por lo pintoresco (...)
Sólo el convencionalismo de Pablito Calvo desentona de
una pintura no falta de vigor, y en la que apunta
incluso un problema que ha hecho a algunos acordarse de
Ladrón de bicicletas. Aparte obvias diferencias de
calidad, se insiste demasiado en la relación individual
(niño-tío Jacinto) para llevar adelante la
comparación." (II-1, 1958, p.271)

Nos queda preguntarnos si desde nuestra perspectiva esa
comparación es pertinente. En la medida que no presupone ni una
reeafirmación de valores neorrealísticos ni, por supuesto, tiene
nada que ver con un criterio valorativo, diríamos que existen
suficientes elementos para llevar adelante la comparación, además
de los ya aducidos. No se trata sólo de la vicisitud de una
pareja adulto-niño (tío-sobrino por padre-hijo), sino de que
aquella se centra en ambos films en el logro de algo (traje de
luces/bicicleta) absolutamente necesario no sólo en la inmediatez
de la supervivencia física (trabajo=dinero) sino muy
especialmente en el rescate de la dignidad perdida ante la
conciencia de inutilidad, muy especialmente sentida en relación
al testigo afectuoso -y repleto de ingenua admiración e ilusión-
que significan ambos niños (Pepote y Bruno se esmeran en ayudar a
sus respectivos parientes ante la posibilidad de recuperar el
trabajo/dignidad perdidas). Evidentemente en los dos casos los
protagonistas deberán superar ciertas pruebas, trazar diversos
recorridos, para alcanzar un objetivo siempre diferido; una
actividad que sólo se hace posible en el inhóspito marco de la
ciudad, con escenarios a la vez típicos de las respectivas
ciudades y genéricos de cualquier gran ciudad (el Rastro y el
mercado de Porta Portese, por ejemplo). Esos recorridos -a modo
de "vía crucis"- presentarán incluso estaciones parecidas, como
cuando ambos adultos deciden dar el paso hacia la pequeña
delincuencia (estafa de los relojes/robo de la bicicleta) y
fracasan en su empeño (detención policial/detención popular). Y,
para no alargarnos, recordemos que los respectivos finales son
equivalentes: el fracaso absoluto de ambos adultos queda
relativamente paliado en la buena voluntad de ambos niños, que
con su amor permiten no caer en la más absoluta desesperación...

Parece pues que, por paradójico que asemeje, uno de los postreros films españoles que parten del Neorrealismo como moda sea el que más canónicamente se atiene a un modelo fuerte del Neorrealismo. Se podrían llevar las comparaciones a otros terrenos, como por ejemplo a la caracterización de ambos adultos -más hosca que simpática, capaz de hacer a veces difícil de comprender la adhesión infantil- que contrasta con las diferencias interpretativas de los dos niños, o incluso la estrategia de presentarnos a esos adultos como figuras de muy relativa identificación para los espectadores, con lo que la voluntad implicadora se sustenta menos en los aspectos más sentimentales (desplazados siempre hacia la figura alternativa de los niños) que no en la constatación de su drama.

Sin embargo nos es obligado marcar algunas importantes -decisivas- diferencias entre ambos films. Primero de tipo estilístico: entre la pulidez de la puesta en escena de Vajda, incapaz de renunciar a su indudable capacidad plástica, y la aparente despreocupación de De Sica. Luego de guión: los diálogos de Zavattini y compañía son infinitamente más sobrios y ajustados que los excesivamente literarios del film de Vajda. Y finalmente, de intención: mientras Ladrón de bicicletas no olvida nunca su dimensión social, aún en el desarrollo de una tragedia individual y a través de unos protagonistas perfectamente singularizados, Mi tío Jacinto prescinde no sólo de toda trascendencia metafísica (como la que gustaba encontrar en De Sica al padre Landáburu), sino también de cualquier trascendencia social. La asocialidad de Jacinto y Pepote tal vez serían el elemento distintivo más claro entre ambos films; y ahí es que posiblemente encontraríamos profundas raíces en la tradición picaresca española, siempre caracterizada por el feroz individualismo de que da testimonio. Nueva paradoja: el film español que más directamente se atiene a uno de los mayores ejemplos del Neorrealismo italiano, se aparta de su intencionalidad social con mucha mayor radicalidad que la mayor parte de films anteriores, que sin poder recibir cumplidamente el título de neorrealistas, entraban dentro de esa capciosa categoría denominada "cine social".

V. 12. EL INQUILINO

Si una producción de 1958 ya parece alejada del momento en que el Neorrealismo hubiera estado "de moda", la constatación de que su estreno en Barcelona y Madrid se retrasó cinco y seis años respectivamente aún no sitúan en una órbita de mayor atipicidad. La causa de todo ello fue el hecho de que El inquilino fuese una co-realización entre Nieves Conde y la Junta de Censura, con la participación en el guión del Ministerio de la Vivienda y la complicidad de la distribución/exhibición cinematográficas españolas. Parecería, en todo caso, que por su ubicación cronológica y sus problemas censorísticos El inquilino debería integrarse en la derivación relativamente crítica, disidente y regeneracionista de la segunda generación "neorrealista", tal como incluso indicaría su simultaneidad con films como El pisito y La vida por delante que presentan algunas concomitancias con ella. Y sin embargo, el film de Nieves Conde creemos que presenta un carácter epigónico de la primera fase, rebozado con algunas consecuencias de los films de Bardem y Berlanga, todo lo cual desemboca en un cierto hibridismo que perjudica sensiblemente a este muy irregular film.

Evidentemente, Nieves Conde no había evolucionado ideológicamente hacia la izquierda y, en cambio, los repetidos problemas de censura y el desencanto ante la relativa repercusión crítica y comercial de sus películas sucesivas a Surcos, iban desembocando en una progresiva tendencia hacia una "dimisión estética" con resonancias sociales y morales. Desde esa perspectiva se ha visto El inquilino como la última tentativa de Nieves Conde por retomar un cierto pulso realista y social, en una línea que posiblemente él hubiese deseado desarrollar. No obstante, para nosotros este film representa mucho más la constatación de la derrota, del deslizamiento por la pendiente de la concesión, que no el último coletazo del realista herido. Claro que no se sabe muy bien de que film estamos hablando cuando nos referimos al que hemos tenido ocasión de revisar, puesto que las alteraciones sufridas posiblemente lo alejan de las intenciones y pretensiones de su artífice; no obstante, a pesar de ello es constatable que ni el tono, ni el planteamiento de El inquilino remiten a los de un film como Surcos que, pese a sus indudables errores y debilidades sigue siendo el máximo estandarte de la primera generación "neorrealista" de nuestro

cine. Frente a la propuesta dramática del film de 1951, en El inquilino Nieves Conde pretende ajustarse a las formas más leves del humorismo como coartada para su crítica, bordeando mucho más los registros sainetescos que en su otro film, exagerando tipos y situaciones para desarrollar su crítica por terrenos en apariencia más amables, con la vista puesta tanto en la censura como en la respuesta comercial. Pero Nieves Conde no es Ferrerí, Berlanga o ni siquiera Fernán Gómez (precisamente el protagonista del film), de tal forma que nunca logrará adecuar su tono ligero al empeño crítico, de esa forma que aquéllos dominarán.

La inclusión, con todos los honores, de El inquilino en el martirologio de la Censura franquista es un triste factor a no olvidar, pero tampoco nos debe impedir recordar otros extremos. ¿Cómo podríamos suponer una actitud hipercrítica -previa incluso a la manipulación censora- en una película que contaba como coguionista con un crítico católico y conservador como Pérez Lozano? Una cosa es que el film se atravesase a algunos obtusos funcionarios ministeriales y ello forzase el celo de los censores y asustase a los industriales; otra es que la propuesta inicial no fuese excesivamente tibia en sus planteamientos esenciales. Hagamos, a pesar de todo, justicia al film y reseñemos brevemente cuáles fueron esas formas de intervención censora sobre el film.

En primer lugar parece que el guión fue retenido en la censura previa durante un año, pero finalmente se pudo realizar y dejar lista para el estreno. A partir de ahí las versiones de lo ocurrido presentan algunas diferencias. El propio Nieves Conde declararía años después que:

"...pasó por diversos avatares en los que intervinieron a distintos niveles Pérez Lozano, que en una conferencia dada en Extremadura exhibió la película con no pocas observaciones, el ministro de la Vivienda, Arrese, que entendió que era un ataque personal hacia él; Arias Salgado, que la había apobado en un principio y tuvo que reconsiderarla, y Solís, en tanto que la película estaba realizada en cooperativa.

Recuerdo que entre los muchos comentarios que recibí de la censura en contra de este film estaba el de Timmerman, de la Dirección General, en que se decía que «de todos los propietarios de viviendas que aparecían en el film no había ni uno simpático».
(J.A. Nieves Conde, en: Gubern-Font, II-1, 1975, p.242)

y a pesar de ello, un tiempo más tarde Gubern manifestaba que:

"La película autorizada, se exhibió en Valencia, pero el crítico José María Pérez Lozano, en el curso de una conferencia en Extremadura, la denunció públicamente, y el delegado local del Ministerio de la Vivienda informó a Madrid. Este Ministerio, regido a la sazón por el falangista José Luis Arrese, presionó al de Información y Turismo y éste Ministerio cursó órdenes a todas sus delegaciones provinciales para que el film no fuese exhibido. En este punto, Nieves Conde tuvo una entrevista con Arrese, en la que el ministro observó que en El Inquilino «los buenos no llevan corbata y los malos sí». El film se había exportado a Francia, de donde iría al festival de Karlovy-Vary, pero a la copia española hubo que efectuarle varios cortes y cambiarle el final, con la familia montando a una camioneta rotulada «La Esperanza» y dirigiéndose a un bloque de viviendas nuevas. Estos incidentes paralizaron durante ocho meses la vida pública de la película, no presentándose en Madrid hasta tres años después y en salas de reestreno." (Gubern, UU-1, 1981, p.159)

No parece quedar clara, pues, la actitud de Pérez Lozano, ya que nadie menciona el hecho de su presencia en los títulos de crédito del film como guionista, por lo que no se sabe muy bien si su intervención extremeña correspondía a una exaltación de los valores críticos del film desde su solidaridad -algo muy extraño- o una especie de desmarcaje del film a través de su denuncia. Lo cierto es que el propio Pérez Lozano no escribió sobre el film en ningún momento, ni cuando era uno de los artífices centrales de Film Ideal ni cuando pasó a impulsar Cinesindio. Un segundo aspecto a aclarar sería el de la copia proyectada en Karlovy-Vary: ¿fue una copia íntegra, anterior a las manipulaciones de censura, o una copia ya censurada? Y en el primer caso, ¿qué se hizo de esa copia? Según Caparrós la copia enviada a Checoslovaquia ya estaba cortada:

"...tras su estreno en Valencia, sería prohibido por imposición del Ministerio de la Vivienda. Después, con el final cambiado, se llevaría al Festival de Karlovy-Vary y, por último, se exhibiría en Madrid, en locales de segunda fila." (Caparrós, II-1, 1983, p.39)

pero como es habitual, no aduce ninguna prueba o argumentación al respecto. Por su parte, tampoco Méndez Leite es muy exacto en sus observaciones cuando dice que:

"La película fue prohibida por el Ministerio de la Vivienda, y no pudo ser estrenada por entonces en la capital de España, después de haber sido programada con gran éxito tanto en Valencia como en Barcelona. Hubo necesidad de realizar toda clase de cortes y de confeccionar un nuevo final para conseguir que las autoridades anulasen la prohibición. Y ahora llega El inquilino, mutilado y muy desvirtuado, a dos salas de barrio de la capital..." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.649)

en primer lugar porque es obvio que el Ministerio de la Vivienda no podía prohibir ninguna película, sino en todo caso presionar para que lo hiciera el de Información y Turismo. Siendo eso una simple ligereza, más grave es decir que había sido programada con éxito en Valencia y Barcelona antes de la realización de los cortes. Aparte de que implícitamente nos confirmarían que la copia de Karlovy-Vary estaba íntegra, nos consta sin duda alguna que en Barcelona el film no fue estrenado hasta el 18 de marzo de 1963, en el cine Aristos y como complemento de El hombre de paja. Por tanto, cerca de cinco años después de la fecha de producción del film y evidentemente después de las manipulaciones sufridas; y sobre éxito, digamos que estuvo en cartel once días, algo más bien discreto, dependiente por supuesto de la marcha del film de Germi, cabeza del programa. De que el film exhibido en España ya estuvo censurado desde muy pronto también da testimonio la nota con la que Joaquín de Prada acaba su amplio estudio de El inquilino:

"He visto El inquilino en un cine de pueblo y carezco de noticias sobre las manipulaciones que haya tenido que sufrir, después de salir de las manos de su autor, para poderse presentar en público. La película que yo he visto termina cuando, llegado al punto culminante del clima dramático, aparece inexplicablemente un piso que soluciona todos los problemas. Se montan todos en una camioneta llamada -¿simbólicamente?- «La Esperanza» y todo acaba sobre un plano de un amplio grupo de nuevas viviendas. Supongo, de buena fe, que este final no es de Nieves Conde, y prescindo en el texto de toda

alusión al mismo. En todo caso es disparatado y absurdo y anula el resto de las imágenes que le preceden. En todo caso, si hemos de montar en una esperanza, convendría saber en qué consiste. ¿En Dios? ¿En la sociedad que les negaba un piso? ¿En el Ministerio de la Vivienda?" (J.Prada, E.i., Cine Universitario nº 13, 1960)

Sabiéndose que ése -el único visible ahora- era un final sobreañadido, es curioso que en ninguna parte se nos haya relatado el original, de tal forma que no podemos establecer una elemental comparación. Algo más notorio cuando precisamente el final de El inquilino fue uno de sus elementos más polémicos, tanto como demostración de los cortes, como por estimar algunos su necesidad, caso de Esteban Farré en la opusdeísta Nuestro Tiempo, donde después de referirse a unas palabras de Nieves Conde según las cuales era "una película sin solución" se manifestaba:

"Quizás por esto -es lógico que la burguesía tenga defectos, pero lo cristiano es buscar la solución sin dar esta solución «desde» otra clase social- ha tenido ciertas dificultades para su terminación y estas dificultades son totalmente justificadas." (E.Farré, "E.i. y algo más", Nuestro Tiempo nº 54, XII-1958, p.745)

a lo que a continuación añadía:

"La intención de la película no es clara (...) El inquilino pretende volver al cine español al campo de la polémica: hay en este film una fuerza intencional, equivocada en su dirección, pero auténtica. Esta película parece más que de Nieves Conde de uno de aquellos directores que estaban de moda hace dos años. Es un film agresivo e intemperante. Es un film joven; con el atolondramiento juvenil que lo hace ideológicamente escabroso. Con un atolondramiento que forzosamente desfigura la realidad llevándola por caminos extraños."

Pero esa visión de la agresividad, intemperancia o escabrosidad del film no es más que una completa exageración ante un film que tal como se nos aparece, tiene todas sus aristas bien limadas. También García Escudero se había referido a la ausencia de "solución":

"Mucho menos una solución... termina sin otro motivo de esperanza que la unión del matrimonio, arrojado de su hogar, más que por esta o aquella persona, por una sociedad que se cierra herméticamente a su problema (...). La zona clara se circunscribe aquí a los necesitados; casi exclusivamente los obreros contratados para derribar la casa, que hasta el último momento amparan a la familia que va a ser desalojada. En cambio, al retrato de «los otros» adolece de un simplismo de trazo no demasiado distante del Mobbi y los suyos, en Milagro en Milán..., sólo que aquí las víctimas no escapan volando, porque se las ha amarrado hasta el fin a su miserable condición. Pero todos estos datos, ¿no componen ya una solución, sin necesidad de que se nos diga explícitamente cual es?" (II-1, 1958, p.276)

acabando con una auténtica "boutade":

"...un marxista no habría acabado El techo como lo hace De Sica, sino como lo hace Nieves Conde en El inquilino." (II-1, 1958, p.276)

De una forma u otra, hay que considerar El inquilino como un film "con problema", tal como se decía en la época, es decir, como un film con intencionalidad "social". Y el problema concreto tenía nombre y apellidos bien conocidos en la España de la segunda mitad de los años cincuenta: el "problema de la vivienda", tal como reconocía García Escudero:

"...en El inquilino hay, además de realidad, problema; en este caso, la escasez de viviendas." (II-1, 1958, p.276)

Sobre esa problematicidad peroraba largamente un Joaquín de Prada muy crítico con Nieves Conde, ya que partía de considerar que:

"El inquilino es una obra de Nieves Conde, una nueva desilusión para sus seguidores, de la que es responsable, otro aplazamiento en esa esperanza cuyo sentido hemos querido desentrañar antes de empezar a hablar de la película." (Cine Universitario nº 13,...)

Pero nos interesa precisamente ese largo análisis por haberse publicado donde lo hizo, en una revista como Cine Universitario que funcionaba en ese momento como portavoz de la tendencia llamemos regeneracionista de nuestro cine. Teniendo en cuenta que Objetivo no había empezado su corta vida hasta 1953 y por tanto apenas había tenido ocasión de ocuparse de los títulos más representativos de esta primera fase del Neorrealismo "español", es esta una buena ocasión para apreciar su toma de posiciones respecto al más insigne representante de aquélla. Así Prada entraba en seguida en la crítica del irrealismo del film:

"El inquilino trata sobre el problema de la vivienda. Pero ocurre que el problema de la vivienda no existe en la realidad, es una abstracción, un modo de ver esa realidad, que tiene su expresión en los estudios de los sociólogos y en las estadísticas del Ministerio de la Vivienda y que supone necesarios aislamientos, olvidos forzados de otros aspectos de la realidad, que es vista, parcialmente, a través de una previa cuadrícula. Esto tendría expresión en el cine en un documental a lo Grierson (Housing Problems era una imagen válida en ese sentido), pero nunca en un film de argumento. Interponer entre la realidad y nosotros esa falsilla del problema de la vivienda es falsear la realidad, hacerse voluntariamente ciegos para ciertos casos, responsable de esquematizaciones, de olvidos, de parcialismos, que impiden llegar a esa visión directa de la realidad que es propia de la obra artística y, por ello, del cine. Las películas con problema -problema de la vivienda, del paro, de la delincuencia juvenil...- es una de las obsesiones de nuestro cine, ese cine soñado, deseado, del que hablábamos antes. El inquilino es resultado de esa obsesión y nos da en toda su dimensión el alcance del error inicial, nos lleva al fondo de un callejón sin salida. La razón última del cine está más allá de esa concreta y simplificada realidad que se clasifica y subclasifica en tantos apartados como departamentos ministeriales.."

Lúcida es la observación de Prada sobre el reduccionismo del cine español, incluso del más "comprometido" con la realidad, al intentar fragmentarla, parcializarla, en problemas específicos -como el de la vivienda- que impiden abordar esa "realidad" como una totalidad compleja y por tanto comprenderla en su conjunto. La siguiente acusación por parte de Prada sería la de abstraccionismo en el tratamiento del tema:

"Reducir al hombre a ser un inquilino, es no sólo una abstracción y una deshumanización, sino la mayor degradación en que puede caerse. Se nos puede hablar -tratamos de una obra artística- de un hombre que, además sea inquilino. Lo que no se puede es hablar de un inquilino que, ¿qué se le va a hacer! presente forma humana. El inquilino es precisamente este caso. Evaristo es, ante todo, alguien que tiene alquilado un piso, que lo echan y que necesita encontrar otro. No busquemos más en la película, no tratamos de indagar en la medida en que ese inquilino es hombre, ni cómo influye en él verse embarcado en una aventura de ese tipo; ni tratemos de saber en qué consiste, ni cómo se modifica su condición humana (...) Es siempre uno-que-busca-piso, nunca un ser humano, que sufre privación, es humillado, y frustra, un poco cada vez, su destino de hombre (...) Este film es inhumano, radicalmente antirrealista, pues el hombre que es la primera realidad que hay que abordar en una obra de arte, está ausente."

inherente a la unidimensionalidad del personaje protagonista de Evaristo. No es para Prada ninguna excusa el basarse en algún hecho real:

"Esto a pesar de estar montada sobre una anécdota sucedida, sobre un «hecho auténtico» -otra obsesión de «un cine español»-. Ante una anécdota, sucedida o no, ante un «hecho auténtico», lo que importa aclarar es el «porqué» y el «como» de la situación, tratar de adivinar y sacar a la luz las razones íntimas, las raíces más profundamente humanas que nos hagan ver más claramente su realidad. Nieves Conde en El inquilino nos da su porqué y deja aparte el cómo se desarrolla la situación que plantea."

y sigue acusando las deficiencias del film:

"No sólo ausencia de la realidad, mutilación, privación de lo que se nos debe; sino chuscos sustitutivos, alegres bombos, ocurrentes engaños, telón sutil y aparente, «casi verdad», «realista», que nos hace más torpes, más ciegos, más oscuros, en el diario vivir, en

la lucha obstinada por aclarar nuestra condición...El inquilino es -por torpeza, presión del ambiente, incapacidad creadora, mentalidad adquirida o por lo que sea- una mixtificación."

Una mixtificación que se revela para Prada, por ejemplo, en el tratamiento de los obreros encargados de la demolición:

"Cualquiera que sea la situación real del proletariado, cierto es que los obreros españoles no son esos pobres medio tontos, sentimentales, fieros y tiernos a la vez."

y que le aparece más clara en la medida en que propone comparaciones con otros títulos que le son más afines:

"En resumen, El inquilino no nos da ni una sola imagen válida de la realidad. Imagen de la realidad en el sentido profundo de la expresión, no simples fotografías de apariencias. Imagen de la realidad como la que nos daba, por ejemplo, Muerte de un ciclista, cuando Juan hablaba en los descampados de su guerra antigua; o la imagen final de Ladrón de bicicletas; p el lluvioso despertar del pueblo en Bienvenido Mr. Marshall. Esta falta de realismo, que hemos señalado repetidamente, se une a otra cualidad también apuntada, esa epidermis de realidad, esa apariencia de serio reflejo de la vida, ese realismo fotográfico, tan querido a «un» cine español. El resultado de la mezcla entre una mentira interior, y una aparente verdad exterior, es ese burdo empeño, esa mentira, que ha constituido la mayor falta de moral de nuestro cine."

No duda Prada en sacar conclusiones más generales a partir de ejemplo de El inquilino:

"El inquilino no es un fruto aislado. Nace y se desarrolla en una corriente del cine español. Sus hermanas han saltado y no dejan de saltar a nuestras pantallas con periódica. La distancia moral que hemos señalado existe entre El inquilino y la verdadera realidad es la misma que existe en otras películas como Raza, Locura de amor, Cerca de la ciudad, Molokai,... también basadas en «hechos auténticos» que desaparecen, igualmente, tras una cortina de humo, un sutil telón de celuloide."

marcando así la brecha que va a separar dos generaciones del cine español poco menos que irreconciliables. Una distancia que desde luego no logró superar Nieves Conde con El inquilino.

Por eso no pueden parecernos más que una exageración mitificadora comentarios como el de Diego Galán:

"...denunciará la torpeza o corrupción de la burocracia en torno a la escasez de la vivienda en un tono mucho más crítico que el empleado en SURCOS, lo que hace que su filmografía ascienda progresivamente en su compromiso y claridad social." (D.Galán, en: AAVV, II-1, 1989, p.218)

que parecerían consecuencia más del desconocimiento u olvido del film que de cualquier otra cosa. Algo semejante a la tontería expuesta en su momento por Francisco Aranda, cuando en relación al film decía:

"...trata el tema, de una ardiente actualidad, de las relaciones entre propietarios urbanos e inquilinos. Pero presentar al propietario como un perfecto bandido, es contrario a la realidad y transforma un estudio serio de este problema, en un simple «film noir»." ("L'euphorie du cinéma espagnol", Cahiers du Cinéma nº 85, p.36)

Dejando esos marcianismos, tiene más sentido considerar reproches al film como los de esquematismo y maniqueísmo que le otorga García Escudero:

"el cuadro que expone Nieves Conde peca por falta de matiz ;Esos proletarios, tan buenos como tontos o perversos son todos los del otro lado! (II-1, 1958, p.277)

que sin embargo se mostraba favorable al tono sainetesco del film:

"...el medio utilizado -la ironía- lejos de rebelarse, se convierte en instrumento efficacísimo. No ya la burla a lo Arniches (en rigor, El inquilino es un sainete: una tragedia grotesca), sino el sueño, la deformación

deliberada de las cosas contribuyen a acercarnos más a la amarga realidad, que ni por un instante dejamos de tener ante los ojos, sin que el realizador nos dé un respiro, un consuelo, una satisfacción." (II-1, 1958, p. 276)

que tanto incordiaría a Prada:

"La película está incluso huérfana del buen oficio cinematográfico de que dio pruebas Nieves Conde en sus anteriores films. A caballo entre el sainete y la sátira, no logra en ningún momento esa unidad necesaria para toda obra de arte." (Cine Universitario nº 13...)

Y por supuesto, tampoco faltaron algunas -escasas, es cierto- alusiones al álito neorrealista del film:

"El título advierte ya de que se trata. Y aunque aparentemente no tiene demasiadas inquietudes, en el fondo se trasluce el deseo de obtener algo notable, aunque sea con pocos medios buscando el triunfo apoyándose en un tema real e interesante en el que, al estilo del neorrealismo italiano y mitad en serio, mitad en broma se hace crítica de la vida." (J. Ruiz, E. i., Correo Catalán 18-III-1963)

aunque en algún caso repugnantemente metamorfoseadas desde la zafia perspectiva ideológica de Nuestro Tiempo:

"Algunos querrán hallar un fondo marxista al film de Nieves Conde, otros lo tacharán de negativo, otros lo rechazarán como irreal, otros lo aplaudirán como realista. Todos tienen su parte de razón(...) El defecto que como obra cinematográfica presenta El inquilino es el de ser la película de una «situación» y, por tanto, es una película al estilo de las que hace diez años hacían en Italia los seguidores del «realismo socialista» y que hoy ya nadie hace. En El inquilino no hay ni poesía en su tema, ni psicología en sus personajes, ni trascendencia en su planteamiento. Esto es lo que le da un aire frío de inactualidad: es su gran pecado cinematográfico." (E. Farré, Nuestro Tiempo nº 54...)

que líneas más arriba había arremetido con dureza contra el personaje central de Evaristo:

"...don Evaristo no es ni burgués ni proletario (...) Es un hombre gregario, apagado, vulgar, sin voluntad, sin inteligencia, sin un gran corazón, incapaz de cualquier sentimiento elevado. Sin vida religiosa. Es el anti-héroe (...) Don Evaristo no puede ser el motivo de una crítica social, porque de lo que le pasa a don Evaristo tiene la culpa don Evaristo. Su mediocridad y su impotencia. Don Evaristo ha equivocado la carrera. Don Evaristo ha equivocado su vida. Ha tenido seis meses para buscar un nuevo alojamiento y sólo se dedica, en serio, a ello en el último día. No es la sociedad la que está mal organizada; es don Evaristo el que ha organizado mal su vida. Por eso el «mensaje social» pierde eficacia. Y toda la crítica de los organismos más o menos oficiales, de las sociedades benéficas, de las inmobiliarias, de las sociedades anónimas, de los caseros y de los dueños de «habitaciones con derecho a cocina» caen por su base al fallar el elemento humano de don Evaristo hubiera fracasado en el Paraíso Terrenal."

Habría que pensar que ese intenso grado de acritud que acompaña el comentario sobre El inquilino, no igualado en relación a ninguno de los films que hemos venido tratando hasta aquí, tenía otros destinatarios y que Nieves Conde sólo era un pretexto. Desde el momento que las tendencias realistas, más o menos inspiradas e impulsadas desde el Neorrealismo, había ido haciéndose un lugar en el cine español, las posiciones se hicieron tan nítidas como contrapuestas: el cine español se había convertido en un espacio de confrontación.

Si adoptásemos una mentalidad maquiavélica, deduciríamos que ese exceso crítico no tenía otro objeto que elevar el listón de la permisividad. Satanizando un film ingenuo, inocuo y en muchas ocasiones hartamente conservador, se estaban condicionando los límites de permisividad de aquellos otros films que, con cuentagotas, intentaban abrir una brecha auténticamente crítica. Si El inquilino se ofrecía como paradigma marxista, ¿qué se podía pensar de La venganza, por poner un ejemplo?

Todo ello teniendo en cuenta que la forma final de *El inquilino*, la que vieron críticos y espectadores (pocos) españoles venía antecedita de un rótulo impuesto (¿y que film español mencionado hasta aquí no lo llevaba?) absolutamente rastrero:

"El problema social de la vivienda es el más universal de los problemas de nuestro tiempo. La sociedad tiene el deber de sentirlo solidariamente, y no confiar, exclusivamente, en el Estado, quien, justo es reconocerlo, trata por todos los medios de resolver o aminorar tan grave problema.

Esta película intenta sacar simbólicamente a la luz pública alguno de los fallos de la moderna sociedad en torno a este ingente hecho que tanto preocupa a nuestro Estado y a todos los hombres de buena voluntad."

Ahí arrancaban las andanzas de Evaristo González, el practicante protagonista, a la búsqueda de un piso o cosa semejante, ante el desahucio forzoso e inmediato de su familia. Se irán sucediendo situaciones y anécdotas en ocasiones ocurrentes (el bar convertido en depósito de los encargos para Evaristo, los buscadores de pisos siguiendo los entierros para intentar lograr las moradas vacías) y las más de las veces de un facilón irritante: la actitud de los obreros de la demolición, la reunión del Consejo de Administración de la inmobiliaria, la visita del piso en la nueva urbanización, la juerga con el casero borracho, la función como don Tancredo, etc. El mayor reproche a hacerle a este flojo film tal vez pudiese ser el de subordinar totalmente el tema -el famoso "problema de la vivienda"- al tratamiento, vaciándolo de toda dimensión realista en favor de la hilaridad (relativa); y con ella desaparece también la dimensión crítica que pretendidamente había impulsado el esfuerzo de la cooperativa productora.

VI. EL NEORREALISMO COMO MODELO REGENERACIONISTA

La segunda fase de la influencia neorrealista sobre la producción cinematográfica española presenta sustanciales diferencias respecto a la primera; se trata, en primera instancia, del paso de la moda al modelo. El Neorrealismo se convierte no ya en un "momento" cinematográfico que hay que asumir -al menos formalmente- como contribución a la actualidad cinematográfica mundial; ahora se va a ofrecer como un modelo de indudable operatividad de cara a una empresa difícil: la regeneración del cine español. Por supuesto que ese empeño se imbrica con otro mucho más amplio, donde la regeneración cinematográfica se convierte en metáfora de la transformación política de un país sometido a la segunda fase de la dictadura franquista.

Con una nada casual sincronía, el período cronológico concernido por esta fase regeneracionista (1953-1963) coincide con un preciso segmento del transcurrir del régimen franquista comprendido entre dos aperturas (relativas, claro está): la significada por los acuerdos con los EEUU y la Santa Sede, la entrada en la ONU, etc.; y la simbolizada por el cambio de Gobierno que representó la entrada de Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo y el definitivo asentamiento tecnocrático. Ambas tenían repercusiones interiores y exteriores y ambas tuvieron claros signos en el orden cinematográfico: desde el estreno de Bienvenido Mr. Marshall y las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca hasta el nacimiento del "Nuevo Cine Español".

No podemos ocultar que los films y cineastas comprendidos en esta fase ocupan un lugar central en cualquier historia que se quiera hacer del cine español, a diferencia de la fase anterior, donde ocupaban -salvo excepciones- posiciones subsidiarias. O cuando menos dentro de aquellas historias enfocadas mayoritariamente desde perspectivas estéticas y en

cuanto a la voluntad de reflejo directo del estado de la sociedad española del momento. Y sobre todo, ante todo, de aquellas historias que valoren la voluntad de hacer un cine capaz de jugar un papel en el devenir de la sociedad española. Con ello ya estamos afirmando implícitamente que junto a la voluntad testimonial -que mal que bien ya dio en la primera fase- se proponía una decidida intervención en la toma de conciencia de aquel estado social y de los posibles caminos a emprender para su transformación. Más allá de consideraciones sociológicas y psicológicas suministradas intrahistóricamente por la generalidad de la producción, ese puñado de films que podemos adjudicar exclusivamente a cuatro cineastas (Bardem, Berlanga, Ferreri y Fernán-Gómez) constituyen las cimas de nuestra cinematografía de la década, aún con todas sus limitaciones y deficiencias. Así mismo, hay que decir que fruto de la ruptura del aislamiento y de la calidad intrínseca de algunos de los productos, esos films también fueron conocidos y valorados en el extranjero, significando en muchos casos el "descubrimiento" de una cinematografía que arrastraba más de cincuenta años de existencia.

La reposada y profunda revisión de ese cine está -a pesar de todo- por hacer, aún siendo el cine español que más tinta y palabras ha motivado. Baste decir que la bibliografía sobre esos cuatro cineastas es paupérrima: ni una sola monografía sería sobre Bardem o Fernán-Gómez en los últimos treinta años; una primera aproximación de refilón al Ferreri español publicada en 1990; y un conjunto de publicaciones sobre Berlanga que transitan entre la mera apología acrítica y ahistórica o el refrito/recopilación de sus propias declaraciones. En resumen, poco más que nada; una nada que se une a la consabida ausencia de historias generales sobre el período o de monografías sobre aspectos parciales. Evidentemente desde estas tal vez demasiado numerosas páginas no se pueden rellenar todos esos infinitos huecos, ni pretendemos hacerlo; pero paradójicamente, ante la cantidad de escritura generada en prensa o en alusiones que no por repetitivas y monótonas hay que dejar de hacer constar, nos van a obligar a ser más selectivo en nuestra búsqueda de referencias. Para ello, hemos seguido el criterio de centrarnos lo más acentuadamente posible en lo que es el centro de nuestra atención: las formas y grados de la presencia neorrealista en esta oleada renovadora de nuestro cine, aunque eso signifique dejar de lado otros aspectos también interesantes y poco considerados hasta este momento.

Antes de entrar en análisis de obras y circunstancias concretas, serán precisas una serie de observaciones que permitan entender el punto de partida, el marco de opciones dadas y los objetivos de esa tarea renovadora que, siendo fiel a la tradición cultural española del último siglo, adoptaba mucho más una pretensión regeneradora que no revolucionaria.

Ahí radica la primera gran diferencia respecto del admirado momento neorrealista. En éste cabía la posibilidad relativamente utópica de un cambio socio-político revolucionario; en el cine español nunca se llegó a plantear esa posibilidad, sino que todo lo más se trataba de acomodar el Cine y el país a unas formas de funcionamiento más racionales y modernas, aunque éstas pasasen por unas condiciones de libertad y madurez que el preciso contexto en que se desarrollaban hacía inviables. Y sólo desde el Cine no se podía pretender cambiar ese contexto, aunque en su dimensión personal, algunos de los protagonistas del período también lo intentaro mediante la actividad política clandestina.

La magnitud del análisis de este período daría pie a una o varias tesis, de tal manera que lo que se desarrolla a continuación no puede pretender ni la exhaustividad -como no lo hemos hecho hasta aquí- ni el agotamiento del tema; sirva, pues, como primer paso hacia trabajos más puntuales y profundos. Y sobre todo, no se olvide que lo pretendido es tan solo abarcar un aspecto más del papel jugado por el Neorrealismo italiano en el devenir cinematográfico de nuestro país.

SOBRE REGERACIONISMO

Utilizar el concepto de regeracionismo como punto de partida para aproximarnos a cierto cine español de los años cincuenta no es ninguna novedad. Ya en un breve estudio sobre Berlanga, Román Gubern señalaba que había que inscribirlo en esa dimensión:

"La primera tesis que avanzamos, es la recuperación del "regenerationism" de la generación del 98 como forma de oposición ideológica al régimen en los años cincuenta e inmediatamente precedentes." (Gubern, en: Perucha-2, II-2, 1981, p.32)

consecuente a la reflexión sobre la catástrofe que había significado la Guerra Civil y sus consecuencias:

"En aquellos años de severísima censura administrativa, el espíritu «regeneracionista» del 98 fue recuperado por estas revistas como reacción tras la catástrofe político-social de la Guerra Civil y sus secuelas parangonable a la «catástrofe colonial» que concienció a los intelectuales del 98, muchos de ellos mal vistos o prohibidos en estos años triunfalistas del franquismo (...) En las publicaciones culturales antes citadas se fue abriendo paso, de modo difuso, una recuperación de las posturas críticas del «regeneracionismo» como forma de resistencia ideológica al franquismo. La difusa ambigüedad de estas propuestas hizo que pudieran ser compartidas por un espectro tan amplio que abarcaba desde los falangistas de izquierda, a los católicos y a los comunistas, que las invocaron de un modo más o menos ingenuo, auténtico o táctico, según los casos." (Gubern, *ibid.* p.32)

Como muy bien indica Gubern, se daba una diversidad de sectores implicados en la operación, que no quedaban limitados a la estricta oposición. Antes bien, silenciada ésta, los primeros movimientos tuvieron que darse en el seno de las propias fuerzas del Régimen, puesto que:

"A partir de 1948, se produce un claro proceso de desencanto en círculos concretos de intelectuales políticos. La razón de ello es que no fueron realizadas ninguna de las utopías propuestas por los ideólogos del bloque nacional. La ensoñación estética de los falangistas más creativos, los intereses de monárquicos y católicos, y el giro hacia atrás que proponían los integristas choca ahora con el muro granítico del pragmatismo y compromisos de la elite en el poder e incluso con la dura realidad de marasmo en que se encuentra la sociedad española (...) La simbiosis de catolicismo y fascismo (tan insólita en los fascismo europeos y tan funcional para el franquismo en sus orígenes) empezaría a tener problemas a nivel intelectual primero y más tarde a nivel político (...) Se diría que muchas de las tensiones que se producen entre los grupos intelectuales del régimen a fines de

los años cuarenta y sobre todo en los cincuenta tienen también sus raíces en el cambio de intereses «agrario-clericales» por los «industrial-burgueses-funcionariales» que van paulatinamente imponiendo su hegemonía en la estructura estatal." (Oltra, III, 1976, p.69)

Esa recuperación del regeneracionismo implicaba ante todo una especie de examen de conciencia:

"...un encarnizado examen de conciencia, en una especie de «segundo 98» que explique y ponga al descubierto las raíces del nuevo desastre nacional que es, a sus ojos, el derrumbamiento de la República." (Nora, III, 1970, p.63)

"La función del intelectual al final de la primera etapa del franquismo, o a principios de la segunda en algunos casos, implicaba una reconstrucción de una «conciencia moral» para España." (Mangiat, p.40)

que ante la inexistencia de cauces políticos se trasvasaba hacia los ámbitos culturales, tal como ocurriera en la época del 98:

"...el pensamiento y la acción de los intelectuales se orientan al análisis de las causas de la fatal decadencia española y a la formulación de un nuevo planteamiento cultural de carácter marcadamente ético-político." (Calvo Serraller, p.73)

significando además una reapropiación de ciertos planteamientos que, vía Ortega y Gasset, habían intentado capitalizar movimientos como la Falange:

"...el falangismo que no hará sino llevar a sus últimas consecuencias los postulados del regeneracionismo (...). El proceso de asimilación del 98 había de concluir años más tarde con un libro, por todos los conceptos valioso, que detectaba como veremos una crisis de valores en el sector más importante del falangismo: me refiero a La generación del 98, de Lain Entralgo, publicado en 1945." (Mainer, III, 1971, p.17)

"...los fascistas supieron advertir que un «regeneracionismo» que se apoyaba en la España «eterna», «profunda» y, por fin, «imperial», que jugaba con las «esencias incontaminables»...era algo que encajaba holgadamente en la base del «revolucionarismo» fascista." (Gómez María, III, 1975, p.226)

Muy oportunamente Gil Casado marca una para nosotros importante diferencia entre los dos momentos regeneracionistas:

"La generación del medio siglo viene a ser un segundo momento y ocho aunque con una importante diferencia. Ambos tienen en común la tendencia a hacer de España el tema central de sus obras, pero la temática de los grandes escritores del 98 es un intento de buscar la verdadera esencia de España, los valores que podríamos llamar eternos, mientras que los novelistas actuales plantean situaciones concretas, exponen las actitudes y mentalidad de la época, las situaciones del pueblo español, es decir, hablan de un ahora y de un aquí." (Gil Casado, III, 1968, p.XIX)

En otras palabras, el nuevo regeneracionismo -donde se inscribiría el sector cinematográfico renovador- adoptaba una aproximación a los factores concretos y coyunturales derivada de su inmersión en una cultura realista. No se trataba de hablar de las grandes esencias y de los valores eternos de lo español, sino de intentar acercarse a los problemas concretos de la realidad española. Como siempre que se optaba entre soluciones metafísicas y la voluntad de adecuarse a la realidad material, esa cultura del realismo se ofrecía como indiscutible alternativa. Dentro de ella, una de las opciones más inmediatas era que esa tendencia regeneracionista tomase al Neorrealismo cinematográfico como modelo para su empeño; un modelo que, por otra parte, iba a desbordar los límites sectoriales para convertirse en elemento impulsor de otras áreas de la producción cultural como la Literatura o el Teatro.

VI.1. ESPAÑA / ITALIA: POLITICA, CULTURA Y CINE

Los motivos a partir de los cuales el Neorrealismo podía constituirse en un buen modelo para la actitud regeneracionista no eran sólo culturales, sino también políticos. No debemos olvidar que el movimiento italiano -en sus diversos campos de expresión- era el gran símbolo cultural del renacimiento italiano tras el período fascista; esto es, correspondía a un frente cultural que había jugado su papel en las fases de liquidación del Fascismo. Y precisamente el fascismo estaba presente fáctica e ideológicamente en los orígenes del propio Régimen franquista. El juego de homologías parecía tan claro como para que no debamos insistir mucho en él: un frente realista debía coadyuvar a la preparación de las condiciones idóneas para la transformación del Estado franquista en otro democrático, del cual se convertiría en su inevitable seña de identidad cultural.

La vinculación entre el Fascismo italiano y el Franquismo español era la condición previa para poder entender el Neorrealismo como modelo pertinente para la cultura realista española. Esa condición había venido suministrada de forma entusiasta por los futuros ideólogos franquistas, esos que:

"...se prendaron de un texto tan significativo como La técnica del golpe de Estado de Curzio Malaparte."
(Mainer, III, 1971, p.14)

cuya cabeza más visible fue el Giménez Caballero que escribía:

"Compárese tal misma España provincial y la Italia «prefascista», y se verá que aquella era un sueño gris, con despertares iluminados y subitáneos, que se apagaban y relumbraban breves momentos, mientras ésta -la Italia anterior al Cinsneros italiano, que es Mussolini- era un hervidero de ansias, de fascios, de haces, de minorías y estados, de tendencias unitarias, nunca bien conseguidas: un hervidero de «risorgimento» (...) ¿Dónde han estado nuestro D'Annunzio, nuestro De Sanctis, nuestro Croce, nuestro Rajna, nuestro D'Ovidio, nuestro Corradini, nuestro Marinetti, nuestro Bontempelli, nuestro Missiroli, nuestro Gentile,

nuestro Pirandello? (...) Frente a Rajna o D'Ovidio hay un Menéndez Pidal, creador de nuestra «épica nacional»; frente a Croce o Missiroli, hay un Ortega creador de nuestra «Idea nazionale»; un D'Ors, amante de la unidad; frente a D'Annunziuo, Marinetti y Bontempelli, un Gómez de la Serna, creador del sentido latino y modernísimo de España, «stracittadino» y «strapaesano» a un tiempo; (...) Causará escándalo que nosotros «descubramos» a Italia. esa Italia «mediterránea», ridícula, fracasada y superficial» de nuestros mayores (...) El resultado fueron nuestros fascistas, que se llamaron exactamente: «comuneros». (Giménez Caballero, "En torno al casticismo de Italia. Carta a un compañero de la Joven España", La Gaceta Literaria nº 52, 15-II-1929, p.1)

aunque el interés por el Fascismo fue mucho más amplio, tal como lo demuestran libros como El fascismo (1924), de Vicente Clavel, Italia fascista (1928), de Juan Chabás, y el tan imatencionadamente olvidado Entorn del feixisme italià (1925), de Francesc Cambó.

Durante y una vez acabada la Guerra Civil se encuentran múltiples señas de esa identidad Franquismo-Fascismo, con el elemento de unión que significaba la construcción de un "orden nuevo" o una historia complementaria, según indicaba Laín:

"Trátase, pues -aunque no por modo exclusivo-, de la pelea entre el vagido de un «orden nuevo» y el terco estertor de un «orden caduco» (...) En la construcción de Europa participan tres radicales e imprescindibles ingredientes: la Antigüedad Clásica, el Cristianismo y la Germanidad, cronológicamente ennumeradas." (Lain Entralgo, III, 1942, p.148/150)

Un Fascismo que, como ocurriera luego -como ya vimos- entre la crítica cinematográfica oficialista en torno al Neorrealismo, se llegó a decir que había sido inventado en España:

"España fue fascista con un avance de cuatro siglo sobre ellos." (J.Pemartín, Acción Española nº III, 1937, en: De Miguel, IIII, 1972, p.296)

aunque muy pronto sería negado, terminológicamente al menos, ante la nueva coyuntura internacional:

"Después de la citada inflexión de 1942, y en la Revista de Estudios Políticos, aún sobre un fondo doctrinal común con esa actitud autoritaria y católica, se rechaza por lo general la utilización del término fascismo referido al nuevo estado español." (Díaz, III, 1974, p.38)

Frente a esas apariencias, sin embargo, las posiciones más contemporáneas han preferido atender más a los elementos diferenciales entre Fascismo y Franquismo, que no a los comunes, ya que éstos muchas veces no pasaron de una retórica de gestos y formas:

"...geometría y arquitectura -símbolos del estado fascista- son las imágenes fundamentales de la retórica del falangismo." (Nermal, III, 1978, p.17)

capaces de camuflar las profundas diferencias consecuentes a las condiciones diversas de ambos países e a las actitudes como, por ejemplo, frente a la juventud, cuyo culto tan importante fue en los orígenes del Neorrealismo:

"El franquismo no participó de la retórica de la glorificación de la juventud que fomentó el fascismo italiano y que aparece también en los textos y las actitudes de los fundadores del falangismo español. El franquismo era mera reacción disfrazada de fascismo y no con todos los disfraces. Siempre mantuvo una desconfianza conservadora y senil sobre cualquier forma de expresión juvenil." (Narsal, III, 1979, p.39)

y que se revelaba en un interés fascista por lo cinematográfico -a partir de un determinado momento- entendido como arte dinámico y juvenil, que jamás se dio en el Franquismo. Podríamos escribir una tesis en función de una ecuación del siguiente tipo: Mussolini/Cine = Franco/Zarzuela. Claro que las diferencias alcanzaban aspectos más profundos:

"...ideología oficial imperante en el régimen franquista: ideología que podrá denominarse diferenciadamente como «totalitarismo católico» en su primera etapa y como «autoritarismo tecnocrático» en su evolución posterior." (Díaz, III, 1974, p.9)

"El franquismo como régimen autoritario ideal-típico se caracteriza así por la apatía «política», el pluralismo limitado en el juego «político» y la carencia de una ideología «política» coherente y expresa." (Marsal, III, 1979, p.31)

enraizadas, en el fondo, en la diferente naturaleza de ambos regímenes.

Para los jóvenes turcos del cine español, desde el punto de vista de los primeros años cincuenta, las homologías entre Fascismo y Franquismo no eran ninguna quimera ideológica, sino una realidad taxativa, en la medida en que la organización de la cinematografía dentro del Estado español había tomado muchos puntos de orientación en el cine fascista italiano. Sin duda eso significaba un valor añadido al papel que podía tener el Neorrealismo como frente de ruptura respecto al adocenado cine español dominante y al sistema político que lo sostenía, amparaba y rentabilizaba.

Las relaciones e influencias desde el cine italiano hacia el español -casi nunca al revés, con la excepción de Chomón-, venían ya desde antiguo, desde el cine mudo, como explica Pérez Perucha:

"Por la proximidad geográfica, por raíces culturales comunes, porque la conservadora y un tanto aldeana burguesía y pequeña-burguesía catalana sintonizaba mejor con la grandilocuente mundanidad de la producción romano-turinesa, que con el frecuentemente hosco carácter del naturalismo de la escuela francesa, o por la influencia de los reiterados desembarcos en costas catalanas de cinematografistas italianos, lo cierto es que el conjunto de la cinematografía barcelonesa en su producción dramática exhibe una inequívoca estirpe italiana." (J. Pérez Perucha, en: AAVV, II-1, 1989, p.42)

antes de hacer recuento del numeroso elenco de directores y productores que recalaron en Barcelona entre 1913 y 1917 (véase también: Porter, II-1, 1969/ González, II-1, 198 /Pérez Perucha, II-1, 1990). Con la gran crisis del cine italiano de los años veinte, unida a la del centro barcelonés de producción, esa presencia italiana -en films y en personas- decreció enormemente.

No sería hasta la Guerra Civil cuando al amparo de la nueva situación política se reanudarían las relaciones, con las producciones españolas en Roma que se prolongarían hasta los primeros años de postguerra.

No vamos a entrar en esas cuestiones, que aún no han sido estudiadas suficientemente, sino que nos interesa recalcar las formas de vinculación entre los aparatos cinematográficos franquista y fascista, en la medida en que paradójicamente se convierten en un precedente -y una contrafigura- de lo que sería la influencia del Neorrealismo (negación del cine fascista) sobre un intento de cine español que en buena medida podríamos situar en el ámbito del antifranquismo, estableciéndose así un curioso doble paralelismo, casi una regla de tres, donde podríamos decir que el cine fascista es al cine franquista como el Neorrealismo a...

En el fervor de la inmediata postguerra no faltaron manifestaciones como estas:

"La cinematografía italiana es -en el mercado cinematográfico mundial- la que más cerca está de la espiritualidad española por su fondo y su forma; y comprendiéndolo así, CIFESA ha incorporado a sus interesantes listas una selección de films italianos que -doblados en español- están obteniendo grandes éxitos en toda la España Nacional." (Correo Catalán 16-II-1939, en: J.M. Minguet, "El cinema a la Barcelona recent ocupada", Cinematograf nº 2, V-1985, p.36)

que iniciaron una amplia serie de exaltaciones del cine fascista, en pos de una propuesta mimética para el cine español. Como recuerda Gubern:

"El primer número de Primer Plano citaba ya a Mussolini y su teoría de las tres etapas de la civilización humana: la imprenta, la fotografía y el cine." (R. Gubern, "Six aspects du cinéma espagnol du paléofranquisme à l'autarcie", Cahiers de la Cinémathèque nº 38, hiver 1984, p.45)

refiriéndose a la primera entrega del "Manifiesto a la Cinematografía Española" de Manuel Augusto García Viñolas, director de la revista, que ocuparía sus cinco primeros números. En su cuarta entrega, García Viñolas diría:

"Y la frase de Pirandello se hace más sólida en otra frase de Mussolini que nos dice, subido a su caballo: «La Cinematografía es el arma más fuerte»." (M.A.García Viñolas, "Manifiesto a la Cinematografía española", Primer Plano nº 4, 10-XI-1941)

Esa dinámica se mantendría al publicar en el nº 21 de Primer Plano un importante artículo de "Luis" Chiarini, donde entre otras cosas se decía:

"...toda la atención del Régimen Fascista, atención que se concretó y se ha llevado a cabo mediante una acción que ha favorecido el desarrollo de este arte, dentro del ambiente de alta tensión espiritual creado por el Régimen, dándole la posibilidad de cumplir aquella importante función para la que el propio Mussolini definió el cine como «el arma más fuerte»." (L.Chiarini, "Organización de la Cinematografía Fascista", Primer Plano nº 21, 9-III-1942)

dando a entender de nuevo que la opinión del "Duce" era un argumento de valor para la revaloración del Cine, teniendo en cuenta la significación de un personaje de quien, con motivo de la recensión de su libro Historia de un año, la revista católica SIPE decía:

"...traición a sus aliados y a su propio destino, para ello no se dudó en sacrificar a uno de los más grandes hombres contemporáneos y uno de los pocos verdaderos patriotas que ha dado la tierra italiana." (Crítica Historia de un año, de B.Mussolini, SIPE nº 157, 1945)

Otro jalón importante de esa adhesión hispana al cine fascista llegaría con motivo de la Mostra de Venecia de 1942, cuando Primer Plano publicó un número monográfico sobre cine italiano. En él se saludaba así a esa cinematografía:

"(Italia)...quiere que esta exaltación alcance a la recia actividad cinematográfica del país, por tantos conceptos unido a España en responsabilidad histórica y ambición de destino;..." (Editorial, Primer Plano nº 99, 6-IX-1942)

mientras que Fernández de Córdoba, actor y futuro profesor del IIBC, se exaltaba más en su salutación:

"En esta hora cumbre de España, cuando su bandera está próxima a izarse de nuevo en los mástiles venecianos, enviamos a la Italia eterna, con el saludo brazo en alto, nuestro recuerdo y nuestro reconocimiento."

Desde sectores católicos tampoco se rechazaba ese modelo, como el libro de Canals y Díez G.O'Neil manifestaba, rindiendo primero homenaje a Mussolini:

"La visión genial de Mussolini, que sabía harto cuanto habrían de aprovechar los comunistas la pantalla cinematográfica para sus intentos de propaganda, tomó la empresa por suya." Ya que en España se plantea el mismo problema nacional, mucho acertaríamos si imitáramos el ejemplo de nuestra hermana la católica Italia. Inspirándonos nosotros en su ruta, fácilmente la superaremos." (Canals-Díez G.O'Neil, II-I, 1941, p.154)

para luego reclamar directamente la imitación del modelo italiano:

"Ya que en España se plantea el mismo problema nacional, mucho acertaríamos si imitáramos el ejemplo de nuestra hermana la católica Italia. Inspirándonos nosotros en su ruta, fácilmente la superaremos." (Canals-Díez G.O'Neil, p.161)

Tres fueron las áreas de influencia del modelo fascista sobre la constitución del aparato cinematográfico del Franquismo: la legislación, el MODO y el IIBC. En cuanto a la primera, también hay que distinguir sobre todo tres aspectos: doblaje, protección y censura, además de la propia estructura administrativa, que imitó la creación, en 1935, de la "Direzione Generale per la Cinematografia", integrada en el Ministerio de Cultura Popular, tal como la Dirección General española acabaría en el seno del Ministerio de Información y Turismo, equivalente de aquél, a partir de su creación en 1951.

Una orden ministerial del Ministerio de Industria y Comercio del 23 de abril de 1941 introduce la normativa del doblaje obligatorio en el cine español bajo la inequívoca influencia de la "Ley de Defensa del Idioma" establecida en la Italia mussoliniana, tal como han reconocido la mayor parte de los autores:

"Este aparato ortopédico que haría posible el negocio de producción del cine español, de otro modo ruinoso, seguía bastante fielmente el modelo impuesto en la Italia fascista." (Gubern-Font, II-1, 1975, p.194)

"En abril de ese año (1941), como reflejo de la misma medida italiana, se establece la obligatoriedad del doblaje..." (Hernández-Revuelta, II-1, 1976, p.15)

"En su actitud represiva frente a la cuestión lingüística, la política cinematográfica se inspiraba más bien en el modelo fascista italiano." (R.Gubern, Cahiers de la Cinémathèque nº 38... p.45)

y las propias argumentaciones que ilustraron los motivos de la orden ministerial:

"Entre los objetivos concretos de la gran misión hispánica reservados al cine, ninguno más trascendental, ninguno de necesidad más inmediata y apremiante que el de conservar la pureza del idioma castellano en todos los ámbitos del imperio hispano." (F.J.Olónchiz, "La defensa del idioma, primordial misión hispánica del cine", Primer Plano nº 151, 5-IX-1943)

Sobre las consecuencias de esa medida también ha habido un acuerdo bastante generalizado entre historiadores y ensayistas, desde posiciones ideológicas muy diversas, en la línea de sus calamitosos resultados:

"...el público se acostumbrará a una forma de ver cine del que no podrá prescindir y los distribuidores y exhibidores no querrán abandonarla al haber podido comprobar el aumento de sus ingresos." (Mtnes. Torres, II-1, 1973, p.12)

"Solamente situándose en el contexto de la época puede entenderse tan inaudita necesidad (...) El doblaje obligatorio fue, probablemente, el golpe mortal asestado a la producción cinematográfica española, que perdía de esta forma su mejor arma para enfrentarse a la imposible competencia con el cine de importación." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.86)

"La entrega del propio mercado es, pues, la primera consecuencia de la obligatoriedad del doblaje (...) Y fue el público, después del Estado, quien impuso definitivamente el doblaje." (Fanés, p.148)

aunque no deja de ser inquietante un planteamiento como el de Santos Fontela, precisamente tomando en consideración el caso italiano:

"...pero no es menos cierto que en otros países donde el doblaje ha sido una regla general -Italia, por ejemplo- se ha producido un cine pujante, no sólo en el terreno artístico sino en el económico." (Santos Fontela, II-1, 1966, p.22)

De hecho, contra lo que algunos han dicho, en la propia época ya hubo posiciones críticas sobre esa política cinematográfica. Nada menos que en la propia revista oficial, Primer Plano, un editorial de junio de 1945 significaba una crítica demoledora:

"No cabe duda, por desgracia, que la política cinematográfica española, es decir, las normas aplicadas durante cuatro años para alcanzar el objetivo de «crear un cine nacional», han fracasado de manera visible.

1º) Antes de producir, ni aún estudiar la producción de una película, el llamado productor importaba un número determinado de películas extranjeras cien veces más baratas.

2º) Estas películas, previo pago de un canon obligatorio de doblaje de 25.000 ptas., se convertían en películas nacionales, es decir, se perfeccionaban en perjuicio del producto español que aún no se había fabricado.

32) El mercado nacional ante el adelanto técnico y artístico del cine extranjero iba poco a poco inclinándose, como es lógico en el comercio, a la película extranjera, más barata y más perfecta y, por tanto, más comercial.

42) El público español, familiarizado con el castellano de las películas extranjeras dobladas, comenzaba a aficionarse al cine extranjero y a comprarlo sin protestas.

¡Ay, la producción era un impuesto, una carga, un gravamen a la importación!." (Editorial, "Crisis de una política cinematográfica", Primer Plano nº 242, 3-VI-1945)

Mayor claridad imposible y mayor lucidez sobre las desastrosas consecuencias de la medida lingüística eran imposibles; aunque hay que entender que esa problematización -que conduciría en parte a la modificación relativa de la norma mediante una nueva Orden Ministerial con fecha de 25 de enero de 1947- se desarrollaba en un momento de aguda crisis, cuando los temores de que el final de la Guerra Mundial en Europa condujesen a la liquidación no de la política cinematográfica franquista, sino de propio Régimen, tal como indicaba Rafael Gil en una entrevista a principios de año, de nuevo con la suerte del cine fascista italiano a la vista:

"Que al final de 1945, al llegar esta hora del recuento, quiera Dios no se haya hundido ningún cine más.

Señal de que siguen en pie otras cosas de mayor trascendencia, y de que en el mundo ha sonado la única hora que todos soñamos escuchar: la de la paz." (R. Gil, "Un año de cine extranjero", Primer Plano nº 221, 7-I-1945)

que abría una serie de temerosos apuntes sobre la suerte inmediata del cine español, coincidentes por otra parte con una crisis global del sistema cinematográfico español sobre la que habrá que volver.

Pero no basta con considerar los resultados de la política lingüística de nuestro cine, mimética de la fascista; también hay que analizar cuales pudieron ser los motivos de tal medida, tan catrstrófica y tan inmediatamente denunciada. Sólo

desde una visión absolutamente simplista podemos entender la argumentación oficial de la "defensa del idioma", como sin embargo todavía sostiene Caparrós en 1991:

"...en un alarde de «españolismo» -debido en parte al aislamiento que padecíamos-, se intentaba defender el idioma patrio contra las lenguas extranjeras y posibles barbarismos." (Caparrós, II-1, 1990, p.236)

a pesar incluso de que Pozo, muy afín a sus posturas, se mostrase mucho más cauto unos años antes:

"Es necesaria una investigación más detallada que aclare si fue una decisión puramente demagógica o había detrás otros intereses políticos." (Pozo, II-1, 1984, p.50)

aunque la opinión de este historiador (?) no sea muy fiable, cuando en una nota a pie de página algo anterior había señalado que:

"Esta Orden Ministerial no se ha consultado directamente porque no la he encontrado." (Pozo, II-1, 1984, nota 2, p.44)

demostrando su absoluta indigencia historiográfica e investigadora, ya que bastaba consultar una obra de referencia archiconocida como el libro de Cabero para localizarla en la página 475. Desde actitudes mucho más sólidas, aparecen dos posiciones significativas sobre las causas de ese mimetismo. Una, más politizada, la definimos a partir de las propuestas de Pérez Merinero o Doménech Font:

"Obligatoriedad del doblaje instaurada en 1941, que abocaba al cine español a una competencia «no natural» con el cine extranjero. La superioridad de éste, más notoria aún con el regalo del idioma, se contrarrestaba con la protección en sus distintas manifestaciones; en especial, con la protección económica directa. Protección que, dadas las características del entonces nuevo Régimen, no era sino una forma más de control." (Pérez Merinero, II-1, 1973, p.8)

"La Administración franquista sabe muy bien que con el doblaje se aboca al cine español a una difícil competitividad con el cine extranjero -americano y alemán en su mayor parte-, pero necesita crear el mal para sacar después el remedio, necesita una razón táctica que justifique una estrategia, definida por una protección intervencionista en todos los órdenes."
(Font, II-1, 1976, p.39)

en la que se apunta una maquiavélica operación según la cual el doblaje no era más que una forma de debilitar la industria cinematográfica española para hacerla más dependiente de la protección, entendida así como la forma de control más eficaz, luego complementada por la Censura y otras medidas. La otra tendencia la encarna Félix Fanés, cuando descarga sobre la propia industria, siempre favorable al menor esfuerzo, las culpas de la medida y de su continuidad:

"...la misma industria cinematográfica tuvo también su parte de responsabilidad. En efecto: delante de la proclamación de la obligatoriedad del doblaje, nadie de la industria -que era la parte más afectada por la decisión- dijo una palabra en contra de la medida gubernamental (...). El sector de distribución -juntamente con el de la exhibición- tenía desde los años republicanos -es decir, desde el sonoro- intereses evidentes en la protección del doblaje, única manera de hacer auténticamente rentable la importación de películas extranjeras, base de su negocio. Así pues, si mi hipótesis no es el todo errónea, la obligatoriedad del doblaje no fue el resultado solamente de uno de los muchos delirios patrióticos del nuevo régimen, sino también el producto de la voluntad de incrementar las ganancias, al precio que fuese, de parte de ciertos sectores de la industria cinematográfica española." (Fanés, II-1, 1981, p.147)

aunque como hemos visto y volveremos a ver más tarde, no es cierto que ningún sector de la industria protestase ante el doblaje. A eso añadía Fanés otro factor político-ideológico nada desdeñable:

"Lo que cuenta es ver como el doblaje no era considerado sólo como una forma de nacionalismo, sino también una manera de no marginar del cine a las capas rurales y atrasadas culturalmente, que eran, como se sabe, el primer sostén del franquismo." (Fanés, p.148, n.a.22)

En resumen, no cabe dudar que la copia de la obligatoriedad del doblaje -cuando en otros ámbitos totalitarios como el portugués la actitud era completamente distinta- no debió ser la consecuencia de una única causa, sino la combinación de varias de ellas: políticas, económicas e ideológicas.

El segundo aspecto del cine franquista adoptado a partir del modelo fascista venía dado por la fundamental política proteccionista. Las causas de esa política implican ni más ni menos que la radiografía del cine español de los años cuarenta y primeros cincuenta, aquél que obviamente iba a justificar la voluntad regeneracionista de los renovadores, y se pueden deslindar así:

1) Los déficits infraestructurales y materiales. El obsoleto nivel alcanzado por las instalaciones industriales españolas, consecuencia de sus carencias tecnológicas agravadas por las destrucciones de guerra y los problemas de renovación causados por el aislamiento internacional consecuente de la Guerra Mundial, era un pesado lastre para nuestra industria productora, tal como lamentaba Jesús Tordesillas a pesar de su arranque de voluntarismo nacionalista:

"El día que nosotros tengamos medios técnicos, habremos alcanzado un primer puesto en la cinematografía internacional, no lo dude usted. Actores los hay buenos; directores también... En cuanto a paisaje..., ahí lo tiene usted: mar, montaña, llanura. En cuanto a Historia..., hojee usted en nuestra Historia y podrá topár con los más maravillosos episodios de la Humanidad. España está llamada a ser, por derecho propio, uno de los máximos filones del cine mundial. Y lo será, pese a la actitud pesimista de unos pocos, anulada por el aplauso unánime de unos muchos, que somos todos los españoles." ("Defensa del cine español", Primer Plano nº 452, VI-1949)

Doménech Font amplía esos déficits, vinculándolos a la Guerra recién acabada:

"Al finalizar la guerra civil, la industria cinematográfica española resultaba prácticamente inexistente. Con el material técnico y de laboratorio destruidos durante la contienda -...-, el descabellado e incongruente desmantelamiento de la industria por parte el régimen militar, el nutridísimo éxodo de profesionales de todas las ramas del sector hacia el exilio y el abandono de la producción por parte de cierto sector de la burguesía que durante la República había impulsado un incipiente cine español de talante liberal (aunque de dudoso interés a todos los efectos), la infraestructura productiva en 1939 se encontraba al borde del colapso." (II-1, 1976, p.29)

A esos factores se unían otros de tipo coyuntural, derivados de la circunstancia internacional -Guerra Mundial y aislamiento español- y de la penuria económica, como era la agudísima carencia de película virgen, que forzó una política de cupos, de dependencia proteccionista por tanto de la Administración para lograr el material, o en todo caso, como en tantas otras cosas dentro del sistema autárquico, de la aparición del mercado negro. Así en el Primer Plano nº 259 (30-IX-1945) se publicaba un artículo anónimo ("Hablemos claro") sobre la crisis industrial por falta de película virgen, muy revelador sobre esa amenaza permanente sobre la producción española.

2) Los costes de producción y el sistema de financiación.- Las débiles fuentes de financiación del cine español -mal crónico- maniataban a los productores respecto a la ayuda oficial. La política estatal no tendió jamás a reforzar aquéllas al margen de su propia aportación, sino en hacer absolutamente dependiente el logro del capital productivo necesario de sus propios designios proteccionistas. Y la iniciativa privada apenas se inmiscuó en el asunto de forma regular, sino como algo excepcional, al servicio de intereses espúreos o caprichos ocasionales. No cambió en mucho el diagnóstico emitido por García Viñolas en el temprano 1940:

"Durante muchos años, la Cinematografía española estuvo pendiente de la cosecha de la naranja." ("Manifiesto a la Cinematografía Española", Primer Plano nº 3, 3-XI-1940)

Esa dependencia del sistema proteccionista implicaba, además, una fatal espiral, ya que al otorgarse en función de los presupuestos, porcentualmente en el caso del crédito sindical, estos se veían hinchados, con la consecuente inflación de costes, aparte de que ésta también dependiese de los déficits infraestructurales y las formas de producción, que enlentecía los rodajes con el sobrecosto que eso representaba.

3) La debilidad socio-económica del sector productor. - Las características de la rama de producción de la industria cinematográfica española tampoco permitía muchas alegrías. Como señala Font:

"Impulsado por la oligarquía financiera, el régimen franquista amparaba la creación de una lumpen-burguesía estraperlista estrechamente vinculada a él al no tener objetivos precisos (...), al estar necesitada de la ganancia fácil que asegurara su reproducción y supervivencia como fracción de clase." (II-1, 1976, p.43)

"Una serie de especuladores y chapuceros nacidos al amparo del mercado negro ampararán durante todos estos años la producción de películas con la mirada atenta en la Administración y totalmente de espaldas al mercado exterior e interior. Este minifundismo ocasional marcará hasta bien entrados los años sesenta la «industria» cinematográfica española, de características parasitarias y obsoletas y sin una estructura competitiva con la necesaria solidez para inscrustarse en los mecanismos del mercado capitalista." (D.Font, en: Bonet, II-1, 1981, p.296)

Una muestra de la debilidad de esa estructura productiva la encontramos en el minifundismo característico del sector. En el período entre 1939 y 1949, Font indica que se produjeron 398 largometrajes por parte de 155 empresas (II-1, 1976, p.47). Dentro de un segmento cronológico más reducido, entre 1939 y 1945, la que más film produjo, CIFESA, alcanzó la cifra de 35, pero la segunda y tercera -Aureliano Campa y Suevia Films- tan solo 12 y 8, es decir, no alcanzando un promedio ni de dos films al año, dándose además 67 productoras que tan sólo produjeron un film en esos seis años (Pozo, II-1, 1984, p.54).

Ya se puede advertir que en ese período CIPESA fue, con mucho, la productora más activa durante la década de los cuarenta, seguida de cerca por SUEVIA FILMS, tal como señala Panés en su fundamental trabajo:

"De hecho, entre 1946 y 1951 González y Casanova compartieron el liderazgo del cine español. A partir de 1951, sin embargo, Suevia Films pasó definitivamente a ser la primera productora del país." (II-1, 1981, p.238)

Esa debilidad de la estructura socio-económica de la producción cinematográfica española se extendía al sector de la distribución, donde una cuarta parte -y entre ellas muchas de las principales, por supuesto- correspondía a filiales de casas norteamericanas que no tenían el menor interés en la promoción del cine español.

4) La ausencia de competitividad internacional y la competencia extranjera en el interior.- Baja calidad técnica, carencia de política promocional, estrechez presupuestaria, inflación de costes, junto a una débil estructura del sector, coadyuvaban en una escasa competitividad internacional, acentuada además por las restricciones políticas derivadas de la naturaleza del régimen franquista. De eso se quejaba Fraguas Saavedra al retorno de la Mostra veneciana de 1947:

"Al cine español no se le ha tenido en cuenta hasta ahora en el mundo. Sería interesante que se concretase si esa realidad fue motivada por el carácter local de nuestras películas, por la deficiencia de nuestra técnica, por la falta de combatividad de nuestros cinematografistas o por la imposibilidad de que nuestro cine navegue airosamente con cinco timones por lo menos." ("Enseñanzas de la Bienal de Venecia", Primer Plano n 366, I-1947)

aunque nunca se agotaron del todo los resabios autárquicos que anteriormente había manifestado, por ejemplo, Montes Agudo:

"Un cine auténticamente nacional tendría amplia difusión porque lo español se cotiza en el mundo; pero no alcanzaremos jamás un mercado a través del plagio sutil, de la copia amanerada." (G.Montes Agudo, "Afirmación de una política cinematográfica realista", Primer Plano nº 243, 10-VI-1945)

Con esas actitudes tan sólo se potenciaba la impresión de asincronía del cine español respecto al resto del cine mundial, algo que precisamente los defensores del Neorrealismo intentarían romper, ya que su proyecto regeneracionista significaba, además, una modernización y puesta al día de las corrientes cinematográficas vigentes. Eso ya lo reflejaba Blain:

"En una época de neorrealismo, cuando la cinematografía mundial se lanza a las calles y locales públicos, para contarnos la crónica periodística de palpitante actualidad, nuestro cine, saturado de polvo de los siglos, adquiere cierto aspecto anacrónico."
(L.G.Blain, "Neorrealismo en el cine español", Fotogramas nº 109, XII-1950)

y más tarde lo reafirmaría Oms:

"El retraso considerable que el cine de la Península Ibérica no ha cesado de acusar en relación al resto del mundo, ha tomado entre 1938 y 1950 proporciones inimaginables." (Oms, II-2, 1962, p.4)

Pero esa falta de competitividad internacional del cine español, con ser grave, no era tan desesperante como el hecho de que también se diese en el mercado interior:

"Nuestro cine comercialmente ha fracasado, hasta el punto de que el mercado propio, la demanda nacional de películas españolas se ha convertido en función dependiente de un lote de películas extranjeras."
(G.Calvo, "No es tarde aún", Primer Plano nº 239, 13-V-1945)

"Nuestro ciclo económico necesitaba que las películas exóticas no tuvieran dificultades para su proyección en España porque en ellas radicaba la amortización de nuestra propia producción. Absurda teoría económica que se viene abajo en el momento que la distribución sea realizada por las propias casas productoras del Extranjero y que, además, nos priva de toda defensa frente a un cine que se complementa con un doblaje cada vez más perfecto." (G.Montes Agudo, "Afirmación...", Primer Plano nº 243, 10-VI-1945)

Según señalaba alguien tan poco sospechoso como Fraguas Saavedra, en 1945 el producto cinematográfico español sólo cubría el 25% de las necesidades del mercado propio, con la salvedad de que esos films nacionales resultaban un 500% más caros que los films extranjeros importados:

"(el film español)...tiene que luchar con la selección de la producción extranjera, perfeccionada en España por el doblaje y amortizada ya en el país de origen..." (Fraguas Saavedra, "Enseñanzas de 1945 y esperanzas de 1946", Primer Plano nº 273, 6-I-1946)

5) Las bajas cotas de producción anual. - Consecuencia de todos esos factores -y también causa complementaria de algunos- resultó un escaso número de producciones anuales. Las cifras más utilizadas para la década de los cuarenta parecen ser:

1939: 10 films	1945: 31 films
1940: 24 "	1946: 38 "
1941: 31 "	1947: 49 "
1942: 52 "	1948: 45 "
1943: 49 "	1949: 38 "
1944: 33 "	1950: 58 "

pero más que en el número de producciones, el problema radicaba en lo que acertadamente señala, por esta vez, Pozo:

"...la variación en el número de películas no era causado por la oferta y la demanda del mercado, sino por la legislación, o por la necesidad de importar películas extranjeras." (II-1, 1984, p.68)

En conclusión, pues, la visión de ese período histórico desde la perspectiva industrial no ha venido siendo demasiado halagüeña:

"Las posturas autárquicas tuvieron su proyección, cómo no, en la industria cinematográfica con la consecuencia de levantar y sostener una industria de producción de películas provinciana y nacionalista, falta de solidez, autárquica y no competitiva, de estructuras y productos obsoletos." (Pérez Merinero, II-1, 1973, p.8)

"En esta situación tan paupérrima, la «industria» cinematográfica sería ocupada por el Estado." (Font, II-1, 1976, p.36)

"Esta idea (la del valor económico secundario del cine y prioritario de la ideología), era una concepción ampliamente extendida entre ciertos sectores del capital en aquellos años." (Fanés, II-1, 1981, p.136)

"1) La Censura se veía reforzada por el sistema de protección, que en realidad se convertía en el principal sistema de control del cine español.

2) Los films dejaban de hacerse a gusto del público y pasaban a hacerse para satisfacer los gustos de los miembros de la Comisión de Clasificación.

Como que el negocio de los films no se basaba en la asistencia del público a los cines, sino en la concesión de permisos de importación por la citada Comisión, el sistema de protección, de hecho, ponía fin a la lógica capitalista de la oferta y la demanda." (Fanés, II-1, 1981, p.152)

tal como no lo había sido para sus propios protagonistas, según nos recuerda un memorial de agravios de 1945:

"...seguiremos pidiendo, como hace dos años, que el doblaje no sea reglamentado y puesto al servicio y protección de la producción española; pedimos, como hace dos años, la libertad de importación de películas extranjeras a cambio del aseguramiento de materias primas para cincuenta películas anuales; pedimos una reducción de todos los precios del cine, desde los emolumentos de producción hasta el coste de las localidades; pedimos libertad absoluta para la exportación de nuestras películas; pedimos, en una palabra, el rescate del cine español para ponerlo al servicio de nuestras verdades culturales y económicas, artísticas y técnicas." (G. Calvo, "No es tarde aún", Primer Plano nº 239, 13-V-1945)

Pues bien, la tan traída y llevada política proteccionista del régimen franquista en esa época estaba directamente inspirada en los modelos italianos:

"El «camarada» Tomás Borrás, contestando a las preguntas de Ferrán en la revista Primer Plano, daba buena fe de esta analogía. «Las características de la protección -afirmaba- se diferencian muy poco de las italianas y bastante de las alemanas (...) La analogía

del proceso de intervención estatal entre España e Italia no resulta gratuita, dado que ambos Estados carecen de una infraestructura industrial mínimamente sólida y necesitan de «películas que exalten vibrantemente la juventud, el trabajo, la alegría de vivir, películas nacionales, pero que hagan a los extranjeros amar a nuestro país», tal como señalaba en 1931 el propio Musolini.² (Gubern-Font, II-1, 1975, p.194)

Deberíamos recordar en ese sentido la similitud entre el Crédito Sindical y la sección equivalente de la Banca Nazionale del Lavoro o la constitución del Sindicato verticalista de Trabajadores del Espectáculo con las Federaciones Nacionales Fascistas de Industriales y Trabajadores del Espectáculo, el apoyo preferente a determinadas productoras (CINESA vs. CINES o Casanova vs. Pittaluga), aunque en España no apareciesen los equivalentes de Freddi o Cecchi.

Recordaremos que el sistema proteccionista franquista ha sido uno de los caballos de batalla de la historiografía cinematográfica española, puesto que sin desentrañar sus entresijos resulta imposible comprender la estructura y funcionamiento de ésta. Los criterios iniciales -y por tanto muy próximos al ejemplo fascista- de la política cinematográfica estaban esbozados por García Vifol as desde el Departamento Nacional de Cinematografía, perteneciente a la Dirección General de Propaganda, según reproduce Fanés:

- *1) La producción cinematográfica no puede ser nunca actividad exclusiva del Estado.
- 2) Por el contrario, el Estado debe estimular la iniciativa privada para el desarrollo y florecimiento de la cinematografía nacional.
- 3) El Estado ejercerá la vigilancia y orientación del cine a fin de que éste sea digno de los valores espirituales de nuestra patria.
- 4) El Estado, en todo caso, se reserva la producción de noticiarios y documentales políticos y de propaganda.³ (Fanés, II-1, 1981, p.144)

Con esas palabras se evidencia que en ningún momento hubo intención de nacionalizar la cinematografía española, pero sí de construir un doble sistema de control bajo la coartada del estímulo (protección) y la vigilancia/orientación (censura),

reteniendo para sí todo lo referente a la información y propaganda. Sin duda, esa política proteccionista y paternalista ha sido generalmente criticada por los historiadores que han tratado la época, tanto los nadas sospewchosos de antifranquismo:

"Lo terrible fue que la normativa legal estaba bien pensada y hubiese podido resultar ampliamente beneficiosa si los productores hubiesen usado de ella con visión de futuro. Pero seguíamos con la perniciosa mentalidad de «tenderos de la esquina». Y lo único que se logró fue que invadieran el campo de la producción un conjunto de personas sin la menor ilusión por hacer cine, que, sin embargo, se lucraron con la aplicación viciada del sistema proteccionista. A cambio de realizar auténticos esperpentos en celuloide." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.87)

una mentalidad que ya había escandalizado en su momento:

"¿Qué protección pueden pedir estos piratas del cinema cuando han sido la causa del bache de tres años y del desprestigio de la producción nacional?" (A. Abad Ojuel, "El cinema y la política", Primer Plano nº 159, 31-X-1943)

"Tardé poco en ver que la protección al cine español, por excesivamente generosa y espléndida, excitaba la codicia de los aventureros y cerraba todo el período, toda la línea romántica en la que nos habíamos mantenido." (F. Rey, "De La Hermana San Sulpicio a Bienvenido Mr. Marshall", Primer Plano nº 696, 14-II-1954)

Y mucho más por aquellos que se alineaban en posiciones antitéticas al Franquismo:

"...la protección económica del estado cumplió la eficaz función de sistema orientador y censor para los productores, condición que resultó ya explícita cuando..." (Gubern-Font, II-1, 1975, p.47)

"...la estrategia perseguida por el «Estado Nacional» en el aparato cinematográfico (estaba) enmarcada en dos puntos fundamentales: A) contrarrestar la pérdida de competitividad del producto español ante la

obligatoriedad del doblaje impuesto por la propia Administración, acallando las voces gárgaras que tímidamente claman por su supresión; y sobre todo, B) vincular a la debilitada producción de películas españolas, con la importación de films extranjeros (consciente del valor de cambio que en su mayoría representan) al estimar que «las licencias de importación de películas extranjeras solamente se darán a las entidades o personas que produzcan películas de largo metraje íntegramente nacionales a los efectos económicos y de una categoría artística y técnica suficientemente decorosa a juicio de la Comisión Clasificadora que a tal efecto nombre el Ministerio»." (Font, II-1, 1976, p.40)

"Nace así un cine impuesto, que el público unas veces acepta y otras rechaza, pero esto al productor nada le importa, lo único que le interesa es obtener del Estado las prebendas que éste podía otorgarle." (E.Sanz de Soto, en: AAVV, II-1, 1969, p.167)

Tendremos que referirnos brevemente al contenido de ese sistema de protección, cuyas piezas maestras eran:

1) Licencias de importación. - Los productores españoles que se comprometiese a producir "películas íntegramente nacionales y de una categoría decorosa" podían obtener un número determinado de licencias de importación en función de diversos criterios asumidos por una Junta de Clasificación. En un principio, se trataba sobre todo de un criterio presupuestario, es decir, en función del volumen presupuestado se concedía mayor o menor número de películas. Eso no iba a significar un cine español de mayor calidad, puesto que teniendo en cuenta que resultaba mucha mayor la rentabilidad de los films extranjeros, comparando los costes de compra, doblaje y lanzamiento con los ingresos obtenibles, se produjo una inflación de los presupuestos sin ánimo de amortizar los films españoles por sí mismos, sino para obtener mayores ganancias con el mayor número de licencias, sin apenas riesgos, incluso sin llegar a estrenar la película española, ya que esos permisos de importación eran transferibles, esto es, vendibles -constituyendo una especie de mercado negro- a las distribuidoras, fundamentalmente a las de mayor dimensión, las norteamericanas:

"El negocio no consistía en estrenar la película y alcanzar un gran éxito; el negocio se hacía logrando varios permisos de importación que, transferidos a las distribuidoras extranjeras que funcionaban en España, proporcionaban unos ingresos que no sólo amortizaban el costo del film nacional, sino que podían suponer un beneficio del 100% sobre el capital invertido." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.87)

"Después de haber entregado el mercado propio a manos extranjeras, se pretendía proteger la industria nacional a base de los beneficios que generase esa entrega." (Farrés, II-1, 1981, p.151)

Las desastrosas consecuencias de la Orden del 28 de octubre de 1941 motivó que fuese retocada por otra del 18 de mayo de 1944, según la cual el número de permisos de importación concedido a cada producción española dejaba de depender exclusivamente del presupuesto, para hacerlo de una valoración de calidad del film por parte de la Junta de Clasificación que debía clasificar los films en tres categorías:

*1) Aquellas películas que supongan un avance considerable en cualquier aspecto de la producción, sin que otro cualquiera de ellos les haga perder la condición de muy buenas y merecedoras por tanto del mayor encomio y protección.

2) Aquellas películas que sin suponer un avance considerable de nuestra producción sean en su conjunto de una calidad suficientemente buena para poder con decoro traspasar nuestras fronteras y que merezcan por tanto la protección del Estado.

3) En esta categoría serían consideradas aquellas producciones que por su calidad artística o técnica supongan un descrédito de nuestra industria, no siendo merecedoras de apoyo alguno."

Digamos que la Junta compuesta por funcionarios ministeriales y representantes de las Academias de Bellas Artes y de la Lengua, podía conceder arbitrariamente por cada millón aprobado un número de permisos de importación según la categoría, desde las 3 a 5 para la 1ª, de 2 a 4 para las de 2ª y ninguna para las de tercera. No obstante, las excepciones aún más arbitrarias también eran posibles, llegándose a conceder hasta 15 permisos a El clavo de Rafael Gil.

Si hemos sido algo prolijos en este apartado, que no representa ninguna novedad, sólo es para tenerlo muy presente cuando hablemos de las películas del realismo regeneracionista, muchas de las cuales además de las tribulaciones de censura, se vieron sometidas a una pésima calificación, incluida la tercera categoría (en la que por otra parte fue calificada inicialmente Segundo López, aventurero urbano de entre las del primer grupo analizado, aunque luego le fue mejorada la calificación).

2) Crédito Sindical. - Instituido en noviembre de 1941, se convirtió en la fuente principal de financiación del cine español durante varias décadas, puesto que alcanzaba hasta el 40% del presupuesto aceptado, muchas veces no notoria generosidad respecto a los capítulos hinchados. Los fondos provenían de un gravamen recibido por el Sindicato Nacional del Espectáculo sobre las películas extranjeras según un baremo de tres categorías, más una cantidad por el doblaje. El Sindicato controlaba el guión, el presupuesto, el plan financiero, el personal artístico y técnico, para ir entregando semanalmente un porcentaje a cambio de los comprobantes de gastos según el plan de trabajo. Se suponía que el crédito empezaba a retornarse al Sindicato al comienzo de la explotación de la película, con liquidaciones mensuales según el cobro de los porcentajes derivados de la exhibición.

"...este crédito constituye la partida principal de la financiación de las películas, ya que, además hay una gran benevolencia en la apreciación de los presupuestos preventivos, que se reconocen en cuanto muy superior a la real." (López García-Martín-Cuevas, II-1, 1955, p.59)

3) Premios oficiales. - Sobre el film acabado cabía la posibilidad de obtener algún premio oficial, bajo la admonición también del Sindicato Nacional del Espectáculo. Procedentes de un Fondo de Protección que se alimentaba con el dinero embolsado por los cánones de doblaje y de importación, se concedían anualmente y fueron, por lo general, objeto de múltiples críticas al decantarse inequívocamente por los films de determinado espectro comercial y político.

4) Cuota de pantalla. - Por Orden Ministerial de 10 de diciembre de 1941 fue instituida por primera vez la cuota de pantalla que regulaba la proporción de films españoles exhibidos en relación a los films extranjeros en un determinado período de tiempo. En ese momento concreto se reguló una semana de cine español por cada seis semanas de cine extranjero. Luego por otra

Orden de 13 de octubre de 1944, se redujo a cinco el número de semanas de cine foráneo y en años posteriores se vio modificado en diversas ocasiones.

5) Interés Nacional. - Esta categoría extraordinaria fue creada por decreto del 15 de junio de 1944 de la Vicesecretaría de Educación Popular a propuesta de la Delegación Nacional de Propagand, según un informe de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica. Ese reconocimiento oficial dependía de la presencia de cuadros técnicos y artísticos españoles y además se estipulaba que debía concederse a films que:

"contengan muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos."

Su obtención significaba la preferencia de contratación, el estreno en buena época, la obligatoriedad de proyección y algún permiso de importación adicional. Sobre quienes fueron sus beneficiados, consideremos simplemente la observación que hizo Luciano Egido, cuando señaló que tan solo nueve realizadores colmaban el 70% de los premios concedidos en el período 1944-1956, sobre un total de 68. Esos directores fueron: Gil, Orduña, Iquino, Sáenz de Heredia, Vajda, Lucia, Román, Nieves Conde y Ruiz Castillo ("Esquisse pour une histoire du cinéma espagnol", Positif nº 32, p.56); inútil será buscar en esas listas a los autores de los que vamos a hablar de inmediato.

Junto al doblaje y la protección a la producción, el tercer gran aspecto de la política cinematográfica franquista durante las décadas de los cuarenta y cincuenta -en las que sus variaciones fueron mínimas, sólo correcciones parciales al sistema- fue la Censura. Sobre este aspecto, también influido por el precedente de la censura fascista, los estudios y aportaciones bibliográficas han sido relativamente numerosos, en comparación con otras áreas del cine español. Los libros de Puerto (1975), Pérez Merinero (1975), Gubern-Font (1975), González Ballesteros (1981), Gubern (1981), etc. son otras tantas contribuciones -desde diferentes planteamientos y enfoques- al asunto sino definitivas sí suficientes. No merece la pena que nos extendamos aquí, salvo en recalcar la inexistencia de un código de censura hasta comienzos de los sesenta, algo sobre lo que habrá que volver en momentos posteriores.

Habiendo aprovechado el punto de partida de las influencias del modelo fascista sobre el aparato cinematográfico franquista para una breve caracterización de éste, nos quedan dos aspectos relevantes de esa influencia, aunque con distintos grados de relevancia según nuestros intereses de investigación.

El primero de esos aspectos es la constitución del NO-DO (Noticiario/Documental), a imagen y semejanza del Noticiario LUCE italiano. Recordemos como Canals y Díez G.O' Neil hablaban en El Cine y los Católicos sobre la primera intervención mussoliniana en el cine italiano:

"Italia, nuestra compañera de imperio y cristiandad, ha sabido romper estas cadenas, que aún ligan torpemente a España y no la permite decirse libre. Brindanos con un muy adaptable modelo de producción genuinamente nacional en su Instituto LUCE, y muy pocos retoques lo harán perfectamente transplantable a nuestro suelo."
(II-1, 1941)

propiciando explícitamente su copia en España. Es interesante como explican la obligatoriedad del Noticiario LUCE, decretada el 3 de abril de 1926:

"El Milán, apercibidos los industriales y comerciantes cinematográficos del interés del público por las producciones Luce, acordaron, reunidos el 27 de marzo de 1926 en Asamblea General de toda la Confederación de Propietarios de Salas Cinematográficas, tomar la siguiente determinación, que fue votada por aclamación general: «En adelante se declarará obligatoria a todas las salas de cine abiertas al público la proyección de películas del Instituto Luce» (II-1, p.155)

sin poder dejar de añadir que:

"A lapar que hace patria, realiza, casi sin pretenderlo, una magnífica apología de la Iglesia católica." (II-1, p.161)

No sabemos si haciéndoles caso, una Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular del 22 de diciembre de 1942 creaba el Noticiario NODO, estableciendo desde el 1 de enero de 1943 su exclusividad y obligatoriedad en las salas españolas y,

aspecto muy poco recalcado, en su artículo 3º la imposibilidad de obtener reportajes cinematográficos para cualquier operador no perteneciente al NOOQ y de que cualquier laboratorio manipulase ese material externo al noticiario oficial. Recordemos que una posición generalizada en torno al NOOQ es la expresada por Martínez Torres:

"...se destruye la posibilidad de que exista un movimiento documentalista, tan en auge en otros países en estos años." (Mtnez. Torres, II-1, 1973, p.12)

aunque tal vez habría que matizar esa afirmación, puesto que el gran documentalismo inglés o norteamericano de los años treinta y cuarenta no dejaba de estar vinculado a organismos públicos (administración, ejército, empresas públicas, etc.). Carentes aún de un trabajo en profundidad sobre la historia del NOOQ, no hacemos aquí más que constatar tanto su significación dentro del aparato cinematográfico español en su vertiente informativo-propagandística, como sus implicaciones en el conjunto del cine español.

El segundo aspecto a considerar tiene una incidencia más directa sobre la segunda fase del Neorealismo español: la creación y desarrollo del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Obviamente, cuando una Orden Ministerial de la Subsecretaría de Educación Popular del 26 de febrero de 1947 regulaba la creación del Instituto (Cabero, II-1, 1949), sus promotores tenían en su horizonte algunas de las Escuelas de Cine creadas en la década anterior en diferentes países; con mucho, el "Centro Sperimentale di Cinematografia" de Roma ocupaba el lugar preferente entre esos modelos. Gómez Mesa rememoraba así el momento:

"De una tertulia de café -¡cómo tantas cosas en España!-, el Elípa, en la calle de Alcalá, en los bajos de la Iglesia de San José, surgió la idea de que pedir al Gobierno, concretamente al ministro de Instrucción, la creación de un centro que impartiese enseñanzas fílmicas, como el existente en Roma. Por la amistad -...- con el titular del Departamento, Ibáñez Maartín, lo consigue García Espina. Traía yo de Italia el reglamento de ese centro y nos limitamos a copiarlo, con las necesarias variaciones, para redactar el decreto correspondiente." ("Autobiografía intelectual", Anthropos nº 58, 1986, p.11)

De momento es lo que nos interesaba reafirmar: la calidad de modelo del CSC para el IIBC; más adelante tendremos ocasión de volver a prestar atención al papel de la Escuela, de donde saldrían gentes -en sus primeros tiempos- como Berlanga y Bardem, así como de su decisiva responsabilidad -ya como Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)- en el nacimiento del "Nuevo Cine Español".

VI.2. EL CINE ESPAÑOL DE LA AUTARQUÍA

Este aparato cinematográfico franquista diseñado con el apoyo del modelo fascista, aunque obviamente tamizado por las características inherentes al propio Régimen español, era la estructura donde se había movido la primera fase de nuestro relativo Neorrealismo. Simplemente era su ámbito natural, asumido sin excesivos complejos o discrepancias. Sin embargo, sería uno de los objetivos regeneracionistas para la siguiente generación de cineastas, tal como veremos que se explicitará -por ejemplo- con ocasión de las Conversaciones de Cine de Salamanca de 1955.

Ahora bien, ese aparato no era solamente una estructura sino una matriz de un cierto tipo de cine. La actitud crítica de los jóvenes cineastas de los años cincuenta no sólo iba a concenar a la estructura, sino también a los productos resultantes de esa matriz: los films producidos en el período inmediatamente anterior y que, de hecho, también serían coetáneos suyos, tal como incluso explícitamente nos mostraría la primera secuencia del film inaugural de la tendencia regeneracionista, Esa pareja feliz. Por tanto, deberemos prestar una mínima atención -no es el centro de nuestro trabajo- a la caracterización del cine que desde esas estructuras se había elaborado. Pero ¿qué cine se hizo en España durante los años cuarenta? ¿Respecto a qué tipo de cine pretendían reaccionar los nuevos cineastas? En términos globales, es interesante la observación de José Luis Guarner:

"No es de extrañar, en tales condiciones, la consolidación de una estética particularmente brumosa, apoyada en: 1) El guión entendido como pieza clave de la creación cinematográfica; 2) La supremacía expresiva del cine mudo sobre el sonoro; 3) La diferenciación abusiva entre lo que pudiéramos denominar «lo artístico» y «lo comercial»." (Guarner, II-1, 1971, p.43)

que nos sitúa ante los aspectos estéticos más evidentes de ese cine muchas veces ramplón. Desde el punto de vista de contenidos, hay una tradicional voluntad de definir una jerarquía genérica, en la que sin embargo no se da un acuerdo general y donde por contra las discrepancias son notables, fruto muchas veces del puro desconocimiento. Algo que a muchos llama la atención es la ausencia de un cine descaradamente político, aunque evidentemente su negación absoluta es una falsedad; de hecho se da una politización pocas veces explícita o directa en el conjunto de la producción, pero sin duda hay un alto índice de ideologización. En ese sentido, también cuenta el ejemplo italiano, ya que el cine fascista también ha sido considerado como escasamente politizado, decantado sobre todo en la busca de la evasión de la realidad y en la reafirmación de los valores generales del sistema (familia, patria, religión, historia, etc.):

"Aunque pronto se revelaría más segura y aconsejable, sobre todo tras el viraje del curso de la Guerra Mundial en 1943, la producción de un cine burgués-conservador o de función evasiva y escapista, como luego se verá (ningún largometraje de evocación de la Guerra Civil se produjo en España entre 1943 y 1947)." (Gubera, II-1, 1981, p.68)

aunque ello no debe autorizar opiniones falaces como la de Fernández Cuenca sobre el cine franquista:

"No hubo cine oficial franquista ni funcionó la propaganda por medio del cine. Apenas sí en los quince primeros años de paz se hizo algo más de media docena de películas españolas que tocaran el tema de nuestra guerra o del régimen que la siguió." (Fdez.Cuenca, II-1, 1972, p.539)

o las de Vizcaíno Casas:

"El cine español del período 1939-1950, ... fue incapaz de servir al ideario oficial del régimen. En materia política, quero decir. Otra cosa es que, como consecuencia de una censura estúpida, los productores se sintieran moralistas, entregándose con entusiasmo (y a la búsqueda de permisos de importación) a la fabricación de films decididamente apostólicos." (Vizcaíno Casas II-1, 1976, p.71)

De ahí que resulten exageradas o desinformadas opiniones tan contundentes como:

"El cine español de la inmediata postguerra tiene dos géneros dominantes, el histórico-patriótico y el religioso-colonialista, cuya principal componente es la práctica ideológica abiertamente propagandística que subyace en ellos." (Gubern-Font, II-1, p.221)

"(hacia 1948)...las tres venas más explotadas serán pues: el film histórico, el film religioso y el film taurino, inseparable de un cierto misticismo." (Oms, CdlC-38, p.30)

Consideremos que el propio Gubern recuerda que el primer film propiamente religioso no llega hasta 1945 (Misión blanca, de Orduña) y no alcanzaría su mayor apogeo hasta la década siguiente; por tanto, tampoco Oms tiene razón, y menos en relación al minoritario cine taurino. Es incomprensible que esos recuentos dejen de lado dos géneros como la comedia o el drama en sus diferentes variantes histórico-literarias. Recuérdese que en un recuento de Antonio García Rayo reproducido en el libro de Marta Hernández y Manolo Revuelta se dan estas cifras respecto a una parte importante de la producción de los años cuarenta:

"77 comedias, 58 dramas, 15 melodramas, 18 hcas. 16 religiosas, 19 guerra, 4 espionaje, 40 policíacas, 9 taurinas, 4 dibujos, 3 infantiles." (II-1, 1976, p.20)

que reducen a su justa dimensión las exageraciones en favor del cine histórico -salvo que se incluyan los dramas "de época"-, religioso o taurino, al tiempo que se reafirma un género tan olvidado como el policíaco o la cierta presencia del film bélico (que muchas veces coincidiría con el histórico o presentaría -como el religioso- un frente colonial), aunque suponemos que la comedia debe incluir los films folklórico-musicales. En buena parte eso se vería confirmado con las conclusiones extraídas por Fanés en relación a CIFESA, con mucho la mayor productora de la época:

"La mayoría de películas fueron comedias -sobre todo comedias-, melodramas, films folklóricos y musicales. Una producción que en su conjunto -a causa de su escapismo, de su alejamiento de la realidad- se parecía enormemente a la fabricada durante el período republicano." (Fanés, II-1, 1981, p.154)

No faltan tampoco las explicaciones sobre la preeminencia de algunos géneros, satisfaciendo lo que antes decíamos de una profunda ideologización del cine franquista pese a su aparente apoliticismo:

"Manifestación ideológica de la aristocracia terrateniente, el «cine de época» nos ofrece una imagen de idílica convivencia entre la nobleza agraria y un pueblo feliz con su suerte (...) El cine histórico-político, el género de exaltación misionera y el cine folklórico de época, constituían todos expresión (en mayor o menor grado) de una aristocracia agraria que pretende presentarse unida al pueblo llano en la lucha contra el desarrollo capitalista representado por la disolución moral con que el intruso extranjero quiere desarbolar nuestro patrimonio espiritual. La fracción de la burguesía que comparte el poder tarda en ofrecernos en el cine sus primeras expresiones ideológicas." (Hernández-Revueltas, II-1, 1976, p.18/19)

Esas preferencias genéricas dentro del diseño global de apoyo al escapismo y al adoctrinamiento ideológico-moral no estaban tampoco desligadas de resabios italianizantes. Evidentemente, la tendencia más cosmopolita de nuestra comedia no se situaba muy lejos de los llamados "teléfonos blancos". Véase al respecto la alusión de José Luis Tellez a la inspiración de Huella de luz (1942), de Rafael Gil en El señor Max (1937), de Mario Camerini ("De historia y de folklore", Archivos de la Filmoteca nº 4, 1989, p.54), aunque Fanés la remita a Capra y considere que prefigura al postneorrealismo (lo que la remitiría de nuevo a Camerini...):

"...un agradable cuento de hadas para adultos y que tenía algo que ver con lo que más tarde sería el neorrealismo dulce de la decadencia: una manera amable de hablar de cosas más o menos reales." (Fanés, II-1, 1981, p.209)

y otros autores reiteren las conexiones:

"...también en la comedia de entretenimiento se evidencia una clara influencia de las películas de «telefono blanco»." (A.García Seguí, "CIFESA, la antorcha de los éxitos", Archivos de la Filmoteca nº 4, 1989, p.44)

"(Delgrás)...merece ser recordado por la aceptación popular que tuvieron sus comedias al estilo azucaado de los «teléfonos blancos» de la Italia fascista." (E.Sanz Soto, en: AAVV, II-1, 1989, p.200)

aunque no falten las relativizaciones:

"...romper un lugar común: la afirmación -referida no sólo a Orduña, sino al conjunto de la comedia española de estos años- de que resulta hegemónica la huella del cine italiano de «teléfonos blancos». Huella evidente, pero que no puede ser considerada como única." (F.Llinás, "Jua de Orduña en CIPRESA", Archivos... nº 4, p.86)

Esas comedias de Gil, Sáez de Heredia, Neville, Iquino, Orduña, etc. sería las que justificarían el comentario de Santos Fontela:

"...sólo dentro de la comedia se logra algún producto válido, y esto sólo hasta cierto punto..." (II-1, 1966, p.33)

y harán que no nos extrañemos de que los comienzos y la mayor parte del cine regeneracionista se aborde desde el ámbito de esa comedia.

En el ámbito del cine militarista, de Cruzada y colonial, tampoco debemos dejar de pensar en la influencia de films como La squadrone bianco o Sin novedad en el Alcázar, lo cual explica muy bien que cuando la derrota del Eje pareció evidente se amortiguasen las dos primeras tendencias y en cambio se potenciase la tercera. Sobre esa inflexión:

"Lo más curioso es que todo este grupo de films desapareció, como por arte de magia, a partir de 1943. Después de un solitario film sobre la Guerra del año 1947, El Santuario no se rinde, de Arturo Ruiz-Castillo, hasta los años cincuenta, y al amparo de la revitalización internacional del anticomunismo motivado por la guerra fría, no se volvió a tratar en el cine el tema de la Guerra Civil." (II-1, 1981, p.154)

Y ni que decir tiene, que el cine histórico español -con su propia tradición, desde luego- se vio revitalizado desde el ejemplo italiano.

"Todo un dispositivo escénico banalizado hasta extremos increíbles sobredetermina el sistema de la ficción al igual que los relativos mosaicos de cartón-piedra de la Italia fascista." (Font, II-1, 1976, p.95)

La aplicación alegórica de la Historia en favor de una rentabilidad patriótica fue una de las grandes enseñanzas del cine histórico fascista, incluso reivindicada desde las oficialistas páginas de Primer Plano en un especie de campaña desarrollada en 1942:

"La película, en función de Historia, tiene un dilatado porvenir. La hora de emprenderlo y de darle cara, con ambición de obra perfecta, con decisión indestructible de llegar hasta el final, ha sonado ya." (F.Casares, "El cine en función de Historia", Primer Plano nº 66, 18-I-1942)

"La altura y responsabilidad del cine histórico es tal que con ningún otro género puede compararse (...) La importancia del género histórico en la pantalla alcanza, pues, a la formación misma del espíritu nacional (...) Ningún momento como éste -en que la exaltación de las esencias nacionales es deber primordial e ineludible de todo español- para que productores y realizadores sientan como imperativo indeclinable la obligación de enseñar, dentro y fuera de nuestras fronteras, cual fue la trayectoria magníficamente gloriosa de España a través de los siglos." (Editorial, "Necesidad de un cine histórico nacional", Primer Plano nº 95, 9-VIII-1942)

Ese género histórico sería la bestia negra del antifranquismo cinematográfico, pero también atacado desde posiciones mucho menos alejadas del Régimen:

"...nuestro cine periclita actualmente, víctima del clima artificial de las reconstrucciones históricas y de la notoria falta de autenticidad de unos temas afines a un romanticismo trasnochado." (J.Palau, "El hombre cualquiera en el cine italiano", Destino nº 609, 9-IV-1949, p.18)

"Estamos tan ávidos de que nuestro cine tome el rumbo del sentido común que, aún a riesgo de equivocarnos, queremos ver en estos indicios en el principio de una huida de los polvorientos temas históricos, que ya están dando a nuestro cine un olor a naftalina,..., pero en total desavenencia con los gustos de nuestro público (...) Se impone un cambio de rumbo total, absoluto; nada de súperproducciones con presupuestos astronómicos; basta de pelucas y miriñaques; no queremos saber nada de conflictos trasnochados, que perdieron su actualidad y su fuerza hace muchos lustros." (J.L.Barbero, "Cuatro pasos por las nubes", Cánara nº 133, 15-VII-1948, p.7)

Luego, no faltarán las interpretaciones del sentido ideológico de tal género:

"...el género «fazaña» y el género «misionero»... revisten una serie de caracteres comunes: desfiguración y vulgarización de los hechos históricos, doctrina nacionalista y colonialista, culto al individualismo como motor de los hechos tomados como referencia, sentir espiritual de las fazañas (fusión de lo militar y lo religioso, expresión del sentido que la dictadura militar franquista impone a su dominación) y unidad nacional (metonimia de la unidad palaciega) sólo trastocada por intrigas y amores (colisiones que actúan como sustituto de la «inexistente» lucha de clases), a modo de reflejo corolario de una hegemonización nacional..." (II-1, 1976, p.85)

"El cartón-piedra llegó así a configurarse en figura estética del franquismo (...) El cartón-piedra de las películas, como el del propio discurso político, constituía, así, la mejor metáfora de ese envaramiento." (Glez. Requena, "Entre el cartón-piedra y los coros y danzas", Archivos de la Filmoteca nº 7, 1990, p.21)

cuya parodia, como veremos, motivará la primera secuencia de Esa pareja feliz, el film que abre el período regeneracionista.

Dentro de esta rápida caracterización del contenido filmico del cine español anterior a los cincuenta tomando como telón de fondo la "presencia" del cine italiano del Fascismo nos queda un último aspecto importante: la influencia del caligrafismo en España, con especial atención al cine más literario. Ya en la década de los cincuenta, Eduardo Ducay reflexionaba sobre el sentido del caligrafismo, que aún aplicaba a un film como Los peces rojos (1955), de Nieves Conde:

"La caligrafía cinematográfica es como un culteranismo, juego formal con el que se trata de salvar temas generalmente insaciables, mera excusa para el alarde técnico, sólo provechosa como exhibición de facultades personales de un realizador. Sí, la caligrafía será una salida para los directores españoles que, teniendo el oficio bien aprendido, sean incapaces de tratar temas de importancia por carecer de base ideológica o de las debidas oportunidades." (E. Ducay, "Nuestro cinema", Insula nº 118, X-1955, p.11)

Un sentido que años después intentaría situar Doménech Font, no sin vacilaciones:

"Al igual que ocurrirá con la «fazaña» castellana, el cine de época de los primeros años cuarenta escoge modelos foráneos para acopiarlos a un discurso nada pertinente con sus propósitos ideológicos: el caligrafismo italiano, «forma mentis» heredada del fascismo mussoliniano." (Font, II-1, 1976, p.95)

puesto que remonta la caligrafía a los años treinta, colocando como ejemplo a Alessandrini, Camerini, Blasetti o Giallonardo, esto es, extendiendo el concepto de "caligrafismo" al conjunto de la producción italiana del Fascismo, lo cual es impertinente:

"No por casualidad el producto más importante de Mario Camerini, valga como ejemplo, durante la época caligráfica sería la adaptación de la obra de Alarcón El sombrero de tres picos (1934), calificada por Sadoul como «una comedia brillantísima con ropas del siglo XVIII»." (Font, II-1, 1976, p.96 n.55)

Respecto al caligrafismo hispano su posición es clara:

"...la mimesis de los realizadores españoles sólo sirve para acentuar más si cabe su provincianismo (...) Frente a la concepción dramática de los «calígrafos» considerada en sentido estricto, como renovación y refugio formal del «horror vacuú» fascista, el caligrafismo español no obedece a ninguna reacción cultural ni plantea inversión alguna de los valores cimentados en el cine inmediatamente anterior. Supone, sin más, un anacronismo." (Font, II-1, 1976, p.96)

lo cual tampoco es del todo correcto, puesto que la base literaria del caligrafismo español (Gil, Sáenz de Heredia, Román, etc.) buscaba sus propios antecedentes, tal como señaló Fanés:

"Unos pensaban que el cine español, para encontrar su verdadera esencia, había de inspirarse en la literatura clásica castellana, dentro de la que se encontraba en germen...; la técnica del cine!" (Fanés, II-1, 1981, p.161)

Todos esos elementos característicos de la producción cinematográfica española de los años inmediatamente anteriores al despliegue de la fase más militante del cine influido por el Neorrealismo, es decir, de ese cine que desde aquél pretende una operación regeneradora, podían estar influidos hasta cierto punto por el cine italiano del Fascismo. Ello no quiere decir, sin embargo, que tuviese sus propios antecedentes hispanos, bien trazados desde las perspectivas más o menos críticas respecto al cine vigente:

"Fidelidad a ojos cerrados es la del período mudo, en el que imperan como reinas absolutas la andaluzada, la baturrada, la madrileñada y la zarzuelada. Con el sonoro, se desenvuelve la comedia, digamos «de mundo», cursí por lo común, pero que después de nuestra guerra apuntaba a un cine sencillo, en el que habría estado nuestra redención si no le hubiese caído encima, hasta aplastarle, el bloque macizo, colosal, del Gran Cine Histórico Español; de la Historia de España contada sin sencillez, de los rancos redobles de tambor y de las dulces cónsolas isabelinas, que impondría su férrea dictadura hasta que la sucedió el más benigno, pero nomucho más benéfico gobierno del Grandielocuente Cine Religioso Español, al que han sucedido en unos pocos

años el «marcelinismo», el imperio de los niños, no faltó en algunas de sus manifestaciones de íntimas vinculaciones con el eje folklórico, y el más nefasto imperio del cuplé, con el que Orduña ha revalidado el título de iniciador de las más dañinas modas de nuestro cine..." (García Escudero, "Las maletas del cine español", Film Ideal nº 21, VII/VIII-1958, p.3)

"Sí. Es útil repasar la historia. Ya en 1909 dirigió Baños su Locura de amor... Ya Adriá Gual rodaba El alcalde de Zalamea. Ya en 1906 se hacían Don Juan de Serrallonga, Carmen, Don Juan Tenorio, La Dolores, Guzmán el Bueno, Los amantes de Teruel o La fuerza del destino. Dramas viejos y apolillados, incluso ya en aquella época. Zarzuelas destinadas a trágicas versiones mudas. Regionalismo tópico, llorén, paleta. Una España torpe, vista con ojos míopes y siempre abierta al equívoco." (Pérez Lozano, "Cine español, ¿Rompeamos la baraja?", Film Ideal nº 43, I-III-1960, p.8)

"...un cine a caballo entre lo popular y lo culto, en el que el primer estadio estaba representado -ya- por el folklore y el segundo por la adaptación de obras literarias de los autores a la moda." (Santos Fontela, II-1, 1966, p.30)

De una observación filmográfica apresurada y de múltiples reflexiones como las precedentes que podríamos aducir, se deduce un aserto como el de Gubern:

"La «política de géneros» ha constituido uno de los más reveladores armazones de la evolución del cine español -mucho más que el cine de autor-..." (R.Gubern, "Claves de la atipicidad europea europea del cine español", Archivos de la Filmoteca nº 1, III/V-1989, p.24)

VI.3. CONTRA ESE CINE ESPAÑOL

La propuesta de los protagonistas del intento de regeneración del cine español no se fundamentará tanto en una crítica concreta de este o aquel film, de ciertos cineastas, sino que fiel a su tradición noventayochista, se globalizará en una mezcla de indignación y lamentación sobre los males de la España cinematográfica. Es decir, un "me duele...el cine español", un recuento y repaso de las históricas deficiencias de un medio de expresión incapaz de desarrollar una forma española de desarrollo del séptimo arte. Tal vez no se tenía muy claro lo que se quería hacer -de ahí la difusa manera de asumir la propia influencia neorrealista-, pero sí muchos de los errores que se querían reparar.

Algunos de los cineastas, sobre todo Bardem y Berlanga, será pródigos en declaraciones, pero en buena parte la acción debeladora del pasado remoto e inmediato de nuestra cinematografía la tomaron algunos sectores críticos que se situaban en su propia sintonía. Recordemos aspectos tan significativos como la presencia de Juan Antonio Bardem en el equipo impulsor de la revista Objetivo -la primera publicación especializada que apoyaría sin reservas el nuevo impulso- o la diseminación de muchos de esos críticos por diversas publicaciones culturales de la época. Y ese frente cultural de apoyo -que cristalizaría y tendría su momento histórico en la Conversaciones de Salamanca-, que incluía buena parte del movimiento cineclubístico y que en cambio apenas lograría penetrar en el terreno de la crítica de diarios, no iba a significar una identidad ideológica, sino un impulso común que cada cual emprendía desde sus posiciones originarias: falangistas, comunistas, liberales, católicos, etc.

Sí un texto pudiera resultar intensamente simbólico de esas actitudes regeneracionistas respecto -cuando menos- al cine español, ése sería el publicado en 1954 por José María García Escudero bajo el sugerente título de Historia en cien palabras sobre el cine español, que pese a ser bien conocido vale la pena reproducir:

"Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente. En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo echar a andar, pero se frustra la cración de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el «smoking». Sobre los intentos de cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita." (II-1, 1954, p.11)

Sólo la síntesis programática de Bardem en las conclusiones de las Conversaciones de Salamanca puede equipararse en cuanto a representatividad y valor manifestativo de toda esta tendencia que estaba recorriendo el cine español de los años cincuenta:

"El cine español, al cabo de sesenta años, es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente enfermo, estéticamente nuelo e industrialmente raquítico. Ahora queremos luchar con amor, sinceridad y honor por un cine nacional..."

No se trata ahora de analizar la veracidad de tal diagnóstico y sobre ello nos cabrá volver algo más adelante; antes nos hemos de detener sobre las reflexiones que en aquel momento llevaron a tales posturas, que se vinculaban con una determinada aunque dubitativa práctica fílmica y que tenían el aliento neorrealista como trasfondo. Ello equivale a una especie de memorial de agravios y déficits inherente al devenir del cine español que incluían la falta de ambición, la descapitalización y la mentalidad aldeana que reprochaba García Escudero (PP-1, 1954, p.12), pero que tuvo muchas otras manifestaciones:

"Hubo un momento en que el cine español tuvo como un sobresalto y pareció que, por fin, íbamos a hacer un cine más o menos autóctono. Pero aquellas promesas (El hombre que se quiso matar, Ella, él y sus millones, La vida en un hilo, El destino se disculpa, Huella de luz, Eloísa está debajo de un almendra, Viaje sin destino) no fueron mantenidas. Pasando de la vulgaridad zarzuelera o folletinesca a lo falsamente grandioso, la pedantería se enseñoreó de nuestro cine. Muchas barbas, muchas pelucas, muchos decorados antiguos, pero poco

contenido verdaderamente humano y menos cine auténtico." (L.G.Blain, "Cómo se forma una cinematografía autóctona", Fotogramas nº 142, VIII-1951)

"En España, los cineístas se niegan a admitir la verdad palpable de que, en el mundo, el cine se intelectualiza cada vez más. No quieren aceptar que el cine es hoy algo más que el arte de la imagen, y que no basta con ser buenos técnicos (tampoco lo son, la verdad sea dicha, puesto que construyen sus películas conforme a una técnica primaria, de hace veinte años) para hacer buen cine..." (L.G.Blain, "Intelectuales y profesionales", Fotogramas nº 144, VIII-1951)

"...el cine español desde su iniciación ha sido una aventura, una mala industria, un chabacano espectáculo, una manera de vivir determinados elementos." (R. Muñoz Suay, "Un balance en «off»", Índice nº 45, 15-XI-1951, p.11)

"Ha cometido el pecado de lesa cine que es pedirle temas al teatro o la novela; el pecado de lesa modernidad que es el barroquismo ornamental. Ha sido un cine preteacioso, agobiado por la desproporción entre las intenciones y las realizaciones. No ha pasado de cine de evasión, sin aire puro ni problemas nuestros: los de los hombres de chaqueta que vivimos en la España de hoy. Ha pecado contra nuestro tiempo, que, si algo vale, es por su voluntad de gestos verdaderos. Cine de artesanos más que de artistas, no puede llamársele cine joven, porque no lo es, pero sí cine encanijado. Su mayor pecado ha sido la vulgaridad." (García Escudero, II-1, 1954, p.110)

"Juzgar la cultura española por su cine es cometer una dura injusticia." (M.Villegas, "Diez años decisivos del cine español: 1926-1936", Film Ideal nº 21, VII/VIII-1958, p.7)

En los años siguientes, ese tono negativo y pesimista será mantenido prácticamente por todos aquellos que han escrito sobre el pasado remoto e inmediato del cine español:

"...el cine español ha permanecido, a lo largo de su historia, continuamente semejante a sí mismo (...) Ha seguido una marcha uniforme y mediocre para representar una vida mediocre de la manera más mediocre posible." (M. Villegas, en: AAVV, III, 1967, p.246)

"...las causas de las frecuentes defecciones del cine español...:

1. La impaciencia en dar al nivel del cine español la categoría del de otras naciones a base de titulares publicitarios en los que se pretende compensar su efectiva inferioridad artística (...) Existe demasiada prisa en «prestigiar» películas y nombres que no representan más que afortunados tanteos.

2. Falta de capacidad de análisis en la crítica cinematográfica profesional

3. La explotación de temas y estilos que pertenecen a estructuras sociales completamente distintas a la española.

4. Planear el cine por «campañas»

5. Falta de preocupación cultural, literaria y artística en realizadores y guionistas (...)

Los verdaderos fallos profundos son sólo dos...: carencia de continuidad artística y falta de confianza en la imagen." (M. Yerro Belmonte, "Sobre el cine español", Revista de Occidente nº 41, VIII-1966, p.259/260)

"El llamado «cine español» («unos» y «otros» juntos) es un medio más de manipulación, constreñimiento y alienación del pueblo español." (Pérez Merinero, II-1, 1973, p.35)

"El cine español viene careciendo de envergadura industrial y de personalidad artística desde que el señor Jimeno Correas filmó la salida de misa de doce del Pilar, en 1897." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.73)

"La historia de la cultura y de la comunicación audiovisual bajo el franquismo es la historia de una frustración perpetuada a lo largo de cuatro décadas." (R. Gubern, en: III, 1977, p.189)

"Si hubiera que buscarle una constante a la historia del cine español, la única verdaderamente diáfana sería su permanente estado de crisis (...) El cine español fue un espejo nitido del régimen de este país." (Rodero, II-1, 1981, p.11/15)

"...eso que enfáticamente se llama «cine español»: un aborto contranatura, engendrado en los sindicatos de la corrupción, las antecámaras de la censura, las infinitas juntas del oportunismo y la complicidad." (B.M.Patino, "¿Un nuevo cine español? Pero, ¿qué cine español?", Federación Cine-Clubs del Estado Español 1983, p.24)

"Narrar, reconstituir la Historia del Cine de la España franquista es pues, ante todo, tomar en cuenta ese estado de descalabro intelectual y moral en el que prácticamente ya nadie osa hablar del pasado reciente, donde todas las formas de olvido parecen preservar la menor posibilidad de esperanza." (M.Oms, "Pour servir à l'histoire du cinéma espagnol", Cahiers de la Cinémathèque nº 38, hiver 1984, p.20)

"...el cine español ha sido un cine tejido sobre vistosas discontinuidades políticas, pero sostenido por continuidades subterráneas a la vida política, proporcionadas sobre todo por la continuidad profesional y empresarial." (M.Mariás, "Una modesta proposición", Archivos de la Filmoteca nº 1, III/V-1989, p.21)

En esa que podría ser infinita lista de agravias se hace difícil encontrar alguna excepción. Junto a los Méndez Leite, tal vez el único historiador -sí es que benevolentemente podemos considerarlo así- que ha tenido una visión distinta ha sido Santiago Pozo, en su inefable libro editado por la Universidad de Barcelona, donde afirma -con su habitual rigor- que:

"Muchos autores han tachado a toda esta época de cine de ser falso y de «cartón-piedra». Esto, a mi juicio es muy injusto. Aunque no disponemos de cifras de recaudación de entonces, se puede afirmar que fue uno de los mejores momentos del cine español en cuestión de popularidad." (Pozo, II-1, 1984, p.64)

Ante esa visión negativa predominante sobre la consideración global del cine español, carente de matices singularizadores de posibles segmentos cronológicos, el debate sobre las continuidades y rupturas adquiere un cierto relieve. Muy atinadamente marca Gubern la dialéctica inherente al cine español entre discontinuidad -sobre todo dictada por los cambios políticos- y continuidad estructural:

"...el cine español ha sido un cine tejido sobre vistosas discontinuidades políticas, pero sostenido por continuidades subterráneas a la vida política, proporcionadas sobre todo por la continuidad profesional y empresarial." (R.Gubern, "Claves de la atipicidad europea del cine español", Archivos de la Filmoteca nº 1, II/V-1989, p.21)

Sí nos interesa plantear esta cuestión es por causas evidentes: ¿era posible pensar la ruptura, el cambio, la discontinuidad en el cine español? ¿No era esa la voluntad que subyacía al empeño regeneracionista? El debate sobre la continuidad se ha planteado fundamentalmente en relación a la inmediata postguerra: ¿fue 1939 una cesura absoluta en el desarrollo de nuestro cine? Inevitablemente ese problema nos remite a uno de los aspectos centrales del debate contemporáneo sobre el Neorrealismo: la continuidad o no respecto al cine del Fascismo. Durante mucho tiempo ha predominado la idea -interesada- de la discontinuidad, necesaria desde la creencia del "nuevo orden" instaurado por el Estado franquista:

"Empecemos en 1939. Nace por segunda vez el cine español..." (G.Jiménez Smerdou, "El cine español mejora", Espectáculo nº 138/139, VII/VIII-1959, p.55)

No se crea que esa opinión ha afectado exclusivamente a los críticos oficialistas. Así Villegas dice:

"(generación de 1939)...Casi todos ellos, y, sobre todo, el conjunto que forman, comienzan con intentos de una cierta renovación respecto al cinema nacional, pero evidentemente alejados de lo que esta misma renovación significa en el mundo." (M.Villegas, en: AAVV, II-1, 1967, p.249)

y más recientemente, Sanz de Soto ha sido quien le ha dedicado mayor atención al asunto:

"En tales circunstancias surgió en España un nuevo cine. Un cine que llegó a ser novísimo, pues en nada se parecía a aquel otro que surgió con la II República (...) Ninguno de estos directores veteranos consiguió amoldarse al ambiente implantado en España tras el triunfo del general Franco. Curiosamente no eran hombres de izquierdas. Pero en este país se había producido un relevo que también conmovería al mundo del cine (...) El cine español, que oficialmente nace con la Guerra Civil en nada, en lo que se dice en nada, se parece al cine español de la II República. Tanto en contenido como en forma son diametralmente opuestos (...) De un cine popular -cuando era bueno- y un cine populachero -cuando era malo- se salta violentamente a un cine impuesto, donde, por supuesto, impera lo político, pero lo más revelador es que en este nuevo cine aparece una nueva clase social que no es otra que la de los vencedores." (E.Sanz de Soto, em: AAVV, II-1, 1989, p.166)

con una sorprendente radicalidad, puesto que junto a observaciones correctas (inadaptación cineastas veteranos pese a sus ideas conservadoras) se sostiene la discontinuidad más absoluta, consecuente al esquematismo de las últimas consideraciones, fruto mucho más de las ideas preconcebidas que de la reflexión sobre los films. En la perspectiva contraria se sitúan aquéllos que han venido sosteniendo alguna forma de continuidad, salvando claro está las inevitables diferencias derivadas del cambio de Régimen, muchas veces más formales que no estructurales:

"...continuando en cierta manera con el cine de consumo de anteguerra, bien que extirpando todos sus resabios liberales e introduciendo empaches de retórica nacionalista." (Font, II-1, 1976, p.311)

"...pienso que no hubo solución de continuidad alguna entre el cine de la República y el del franquismo." (L.G.Berlanga, Contracampo nº 24, III-1981, p.15)

"De un punto de vista industrial y comercial es legítimo hablar de una relativa continuidad entre el cine republicano y el franquista, ambos dominados por la hegemonía de CIFESA más allá del cataclismo político que suponían el cambio de régimen y las nuevas perspectivas de su política cultural (...) La continuidad se extiende también en general a la política de géneros de la industria española. Los géneros dominantes de la anteguerra, como la comedia, la españolada y el cine clerical reaparecieron con fuerza a partir de 1939 sin modificación notable ni inflexiones." (R.Gubern, Cahiers de la Cinémathèque nº 38...p.42)

posición esta última de Gubern mucho más matizada que la propuesta quince años antes:

"A partir de 1939 vuelve a partirse del cero absoluto."
(Gubern, II-1, 1969, p.214)

y a la que desde otra perspectiva pretende unirse Paco Llinás, aunque con una argumentación inconsistente:

"...la Guerra Civil provocó una honda fractura en el cinematógrafo (...) Los mejores cineastas españoles (salvo la excepción de Buñuel) no ocultaban sus simpatías por los rebeldes y todos ellos siguieron haciendo cine después de la Guerra." (F.Llinás, "Un modelo en crisis", Archivos de la Filmoteca nº 7, IX/XI-1990, p.6)

ya que muchos cineastas "de antes" de la Guerra pasaron a una posición secundaria -empezando por el mismísimo Florián Rey y siguiendo por Perojo, Quintana, Buchs, Torremocha, Fleischter, Elías, Parellada-, mientras que los que reemprendieron su carrera (Sáenz de Heredia, Neville, Iquino) sólo la habían comenzado sin llegar a despuntar, uniéndose a otros que debutaban, aunque hubieran tenido otros empeños cinematográficos previos (Gil, del Amo, Román, Ruiz Castillo, etc.), generalmente en el lado republicano.

Desde nuestra perspectiva, aplicada a la generación regeneracionista, es interesante remarcar que su aparición nos planteará también el problema de la continuidad o ruptura respecto al cine vigente. Si antes habíamos de la parodia inmisericorde y altamente simbólica del cine histórico con la que se abría Esa pareja feliz, no podemos olvidar que Bienvenido Mr. Marshall no podría entenderse sin relacionarla con la tradición de la comedia rural-folklórica; es decir, los dos films de apertura de la tendencia se planteaban con un alto grado de conciencia respecto al cine en que venían a inscribirse. Ello nos permitirá entender que la regeneración que iban a propugnar estos cineastas empezaba por el propio cine español.

Es más, con la mirada puesta en esas dos películas de ruptura, nos podemos plantear otra reflexión. Esa pareja feliz será el arranque de un esfuerzo por aproximar la realidad española al cine, simultánea en apariencia a la de otros films coetáneos (recuérdese que Día tras día y Surcos son del mismo año 1951); y Bienvenido Mr. Marshall significaba "otra vuelta de tuerca" en relación al concepto de la "españolada". Por tanto, será necesario revisar como esos dos aspectos -la habitual distancia entre cine y realidad española y el españolismo devenido en "españolada"- han sido planteados respecto a ese momento para entender la significación del arranque de Bardem y Berlanga.

Ya a finales de los propios años cuarenta se empiezan a oír las voces favorables a una aproximación del cine español hacia la realidad, aunque al principio no faltasen las reticencias:

"Cuando se nos da un film en el que reina la desgracia inexorable, la impasibilidad desalentadora, logrará retenernos en la butaca la excesiva curiosidad o nuestra admiración por otros factores buenos, que, como producción cinematográfica posea; pero nadie, y mucho menos aquel que infunde a sus propios actos un arrollador y viril entusiasmo, observará con paciencia un guión así, por mucho arte y realidad que posea la película (...) Con todo esto llegamos a la consecuencia de que lo real en la vida no es en sí desalentador. Lo mismo ocurre en la pantalla. De lo que se desprende que realidad y espectáculo agradable no son cualidades incompatibles ni, mucho menos, enemigas." (J. Germán Huici, "Realidad y espectáculo del cine", Primer Plano nº 55, 9-XI-1941)

Así, en seguida empezaron las lamentaciones:

"Las películas españolas, salvo raras excepciones, no tienen ambiente español, aunque traten de cosas de España (...) Nos vemos en la pantalla y no nos reconocemos:..." (M. Vigil, "El ambiente, problema principal del cine español", Primer Plano nº 115, 27-XII-1942)

y propuestas de recuperación de la realidad:

"Necesitamos un cine nuevo. Un cine que retrate nuestra manera de ser y de sentir, y de pensar. Queremos vernos reflejados en la pantalla tal y como somos. Tal y como es nuestro pueblo. Porque es en el pueblo, en la clase media, en los humildes, donde hay que ir a buscar la gran fuente de inspiración para nuestro cine (...) Retratemos nuestro pueblo como es, como ha sido siempre. Aprovechemos nuestro campo, nuestro mar, nuestras ciudades y nuestros pueblos." (J.L. Barbero, "Cuatro pasos por las nubes", Cámara nº 133, 15-VII-1948, p.7)

"Es precisamente el sentido nacional lo que da el rango internacional a las grandes películas. Y ese sentido no reside sólo en las reconstituciones históricas y en el costumbrismo folklórico, sino en el reflejo de las grandes inquietudes actuales, según la sensibilidad de cada país." (Fdez. Cuenca, "El sentido nacional de La calle sin sol", Primer Plano nº 424, XI-1948)

"Nuestro cine debe entrar por ese camino, dando ya por cancelado ese ciclo de las reconstituciones históricas, etapa primaria de todo cinema y en la que precisamente el italiano fue maestro indiscutible. El cine español ha permanecido impermeable a la realidad que le rodea, cuando era la mejor ruta para ganar universalidad. Debemos situarnos al lado de un cine que responde a la expectación que la vida actual nos hace sentir." (A. Sánchez, "Siempre vuelven de madrugada", Primer Plano nº 427, XII-1948)

"El cine español debe discurrir sobre la línea de la vida misma, que es el estilo del realismo, e incluso del surrealismo más claro, y huyendo de los temas que carezcan de universalidad." (C.J.Cela, "Donde Camilo José Cela cuenta su aventura cinematográfica", Primer Plano nº 448, V-1949)

"Algunas películas se lograron en realización y en calidad. Pero el público no respondió. El público español, el espectador habitual, parecía preferir las obras de evasión, el salto atrás hacia los problemas de otra época. Hasta que de fuera vino otro cine a sacudirle y a deslumbrarle. Entonces se vino a caer en la cuenta de que eso ya se había hecho en España. Que se hacía de un modo casi permanente. Y que si los directores españoles se habían encerrado de un modo casi total en los Estudios, prefiriendo levantar un bosque en un plató a rodar en un bosque auténtico, era por imposición del mismo espectador. Tal vez esto haya podido ser una ventaja, porque así el cine verista español llega decantado, maduro y asombrosamente pleno. Los realizadores lo han practicado de modo parcial." (Gómez Tello, "Brigada criminal", Primer Plano nº 535, II-1951)

"El verdadero cine capaz de reflejar el alma de un país es aquel que, en el drama que pretende contar, el actor y la naturaleza forman un todo, aboliendo la función decorativa del paisaje para incorporarlo íntimamente a la acción..." (L.G.Blain, Fotogramas nº 142...)

Pero además de reflejar el alma, se postulaba la necesidad de aprovechar el paisaje, aunque en un tono muy distinto al de los pre-neorrealistas que publicaban un artículo como "Per un paesaggio italiano" como reivindicación de aquella realidad que Ossessione introduciría en las pantallas:

"El paisaje como en torno y contorno del alma; el mundo exterior como depósito, más que río, de sentimientos e iluminación, más que escenario, del drama." (A.Cunqueiro, "El paisaje", Primer Plano nº 68, I-II-1942)

"Pero sí el cine precisa del paisaje, éste, a su vez, necesita del cine; hasta que apareció en la pantalla no alcanzó el paisaje su plena y adecuada expresión artística." (J.T., "Cine y paisaje", Primer Plano nº 91, 12-VII-1942)

llegando al ridículo del siempre retórico Mur Oti:

"Saldré del Estudio cerrado y pobre e hincaré mi lanza en los exteriores maravillosos de nuestras montañas, de nuestros valles, en medio del azul de nuestro cielo y del oro de nuestros trigales." (Mur Oti, Primer Plano nº 458, VI-1949)

Ese cine que contextualizaba la gestación del movimiento regeneracionista tenía como voluntad teóricamente asumida la españolidad. Tal vez fuese un cine realizado de espaldas a la realidad, pero sin embargo pretendía -o se pretendía- que fuese ante todo español. Las declaraciones, proclamas, exigencias, propuestas, etc. al respecto rellenan tal vez el grueso de la producción articulística de Primer Plano sobre todo, pero en términos generales de la mayor parte de publicaciones. Los ejemplos pueden ser muchos y notoriamente chocantes en ocasiones, con una mezcla de patriotismo, racismo, espíritu misionero, etc.:

"...en fotogramas el rostro y el espíritu de nuestra raza, de nuestra historia, de nuestros monumentos, de nuestros hombres, de la gran familia española que en ligazón perfecta muestra de cada instante cuadros y páginas emotivas henchidas del más confortado humanismo y laboriosidad que precisa fijar en la pantalla para orgullo nuestro y pregón lanzado al mundo en señal de que si fuimos un pueblo admirado antes tenemos derecho a serlo de nuevo." (Noticiario CIFESA nº 19, VI-1939, en: Fanés, II-1, 1981, p.163)

"¡Cine español! Este debe ser nuestro grito.

Nuestro grito de patriotas y nuestro grito de católicos. No nos cansaremos de repetirlo: laproducción nacional, aunque tenga sus notales faltas morales, aunque hasta ahora se haya gozado casi únicamente en ciertos tesoros, quizás menos valiosos, de nuestras costumbres populares, se mantiene en general a una altura muy superior en estilo de tesis y contenido de la vida a las norteamericanas y protestantes.

¡Cuanto llegará el día en que podamos contemplar a la España legítima, a la España de siglos de Cruzada, a la España de nobleza de vida y de costumbres, tal como es y sin necesidad de embuste ni gitanería, con el garbo de su generoso, hidalgo y caballero espíritu y fielmente retratado en la pantalla!" (Canals-Díez O'Neil, II-1, 194, p.153)

"Pidamos a Dios, pues, que cuando alguien pretenda hacer una película española huya el tipismo. Rechace lo castizo. Y busque lo español." (M. Abizanda, "Lo típico, lo castizo y lo español en el cine", Primer Plano nº 40, 20-VII-1941)

"Si las razas, para su lógica e ineludible expansión, necesitan un «espacio vital» que llega a nacionalizar lo extranjero ¿cómo no admitir esta misma realidad en el arte cinematográfico?" (A. Más Guindal, "Lo nacional en el cine italiano", Primer Plano nº 100, 13-IX-1942)

"Hoy no nos emocionarian ya cintas del corte que impuso, hace diez años, el cine hebreo (...) Sí hemos de aportar a esta expresión artística, tan grata a las multitudes, algo decisivo, no será una técnica sino un sentido nuevo de coordinar los elementos cinematográficos según una finalidad peculiarmente hispánica (...) Un cine español lo será por su contenido y no por sus medios técnicos, de lenguaje, por su estilo interno y no por ser calco fiel de buenos modelos extraños (...) Hay que hacer un cine de caballeros y de hidalgos -en España debe valer más el Cid que don Juan- frente al cine forastero en que el cuatrero, el gángster y el neurópata actúan de protagonistas, dándole su anárquico y revulsivo signo a la ética (...) Habrá un cine español cuando haya un estilo propio y una conciencia nacional en el hacer (...) Incluso el ojo de la cámara debe, por casi orgánica solidaridad con el operador, enfocar los planos con visión española." (B. Mostaza, "Un estilo español de cine", Primer Plano nº 136, 6-VI-1943)

"Pudo el cine español llegar a la realidad indudable de estas horas precisamente por haberse decidido a abandonar los caminos intrascendentes de lo fácil para

entrar con la solemnidad debida en las sendas de la verdad española, cruda, recia, viril y cristiana." (A. Fraguas Saavedra, "En la etapa decisiva", Primer Plano nº 221, 7-I-1945)

"...nuestro cine tiene por misión especial mostrar al mundo lo auténticamente español, la manera española de entender la vida en todos sus aspectos: teológico, guerrero, artístico, deportivo, alegre, folklórico..." (Editorial, SIPR nº 184, I/II-1946)

"Segundo inconveniente del cine español, su ausencia de personalidad racial." (Mur Oti, Primer Plano nº 458, VII-1949)

Claro que el gran riesgo de esa obsesión por la españolidad, también su límite para algunos, era caer en la "españolada", que sin embargo no era rechazada por todos, sino asumida por algunos autores con altiva testarudez:

"...proclamar sin titubeos el elogio a la auténtica y noble españolada (...) Españolada que no es ni más ni menos que recoger con la cámara los paisajes españoles de Andalucía, las canciones que nos son familiares; la vida de nuestro pueblo (...) ¿Y no es cierto, y aquí pueden contestar los empresarios, que los mayores éxitos de taquilla y público han sido y serán aquellas películas que por los seudo intelectuales y los amanerados se dice que son españoladas?" (J.V. Puente, "Elogio de la españolada", Primer Plano nº 92, 19-VII-1942)

"Saturémonos de españoladas, de esas españoladas que está necesitando nuestro cine; españoladas sensatas, sin concesiones al mal gusto." (J.L. Barbero, "Cuatro pasos por las nubes", Cámara nº 133, 15-VII-1948, p.7)

mientras en otras ocasiones las posiciones eran mucho más ambiguas, aunque predominaba el rechazo de la "españolada" en favor de la autenticidad de lo español:

"Y no es por un atajo de impura economía que nuestro Cine vino a dar en el tipismo andaluz o intentó refugiarse a la sombra de los dramas rurales, sino por la razón suprema de que toda la vida española era comedia andaluza, cuando no sombrío drama rural." (A. García Viñolas, "Manifiesto a la cinematografía española II", Primer Plano nº 2, 27-X-1940)

"Acabemos en nuestro cine con el pintoresquismo localista, particularista, que sí real y efectivo en algunos momentos, carece, por lo común, de todo asomo de verdad profunda. Las esencias españolas son cosa muy distinta." (Editorial, "Exaltación de lo castizo", Primer Plano nº 85, 31-V-1942)

"...aquel cine de españolada, de trágica pandereta, infraartístico e infrahumano (...) No toleraremos la vuelta de los gitanos, el retorno de la faca, porque esos gitanos y esas facas son invención más exógena que propia y ya nos han llenado bastante de ridículo y de confusión (...) Porque son sustitutivos repelentes de la gran verdad española que ha de alumbrar nuestro cinema. Porque representan el peor tipicismo, el falso y lo que queremos es que las pantallas se llenen de la luz y el color auténticos de España, no mancharla con esos chafarrinones. Porque son algo más que tópicos; son enemigos." (Editorial, "Alerta contra la españolada", Primer Plano nº 137, 30-V-1943)

"Y fuera con esa españolada, que no es más que la parodia bufa de la racial índole de conducirnos. Tanto daño como la calumnia ocasiona a los pueblos la caricatura.

Hay en nosotros un estilo de obrar, de hablar, de andar, de amar y de llorar, de vivir y de morir, que difiere radicalmente del que el cine forstero interpreta. ¿Porqué vamos a extranjerizarnos?" (B. Mostaza, "Un estilo español de cine", Primer Plano nº 138, 6-VI-1943)

"Por eso confieso que no creo en la españolada, la cual si nos abre algún mercado será a costa de sacrificar nuestra propia Verdad, que vale mucho más que los intereses de los comerciantes en celuloide." (J.F. Lasa, "Ofenda crítica al cine español de 1947", Cinema nº 24, 1-IV-1947)

"...no quiero referirme a los pocos que están luchando por crearle una personalidad al cine histórico (...) Y tú también sabes que son muy inferiores en número a los que, buscando la comercialidad de nuestros temas, llegan a destruir su dignidad histórica, patria o simplemente verídica. Estos señores se han dedicado a presentarnos en un ambiente de bandolerismo andaluz con sus trabucos y majas celosas, sin olvidar, claro está, la consabida escena del folklore y repartir a través del argumento algún que otro navajazo, teniendo como fondo una España que, parodiando a los norteamericanos, bien podríamos llamar «made in Spain»." (J.A.Gómez, "España «made in Spain»: carta a un amigo", *Imágenes* nº 65, XI-1950, p.26)

Anotemos, tal como es indicado por alguno de esos autores, que una de las justificaciones de la "españolada" era su éxito entre el público popular, un argumento que traspasará los tiempos y -como ya vimos- seguirán ostentando autores como Pozo ("...fue uno de los mejores momentos del cine español en cuestión de popularidad"). De hecho, tampoco esa cuestión es baladí, ya que la dicotomía entre acogida popular y apreciación crítica o intelectual será otra de las constantes que recorrerá al cine español de los cincuenta y sesenta. La actitud favorable a la resonancia popular de aquel cine viene defendida por algunos autores revisionistas, que en el fondo muchas veces ocultan un claro antiintelectualismo:

"El cine de CIFESA y de otras productoras de la época tiene que ser reivindicado, pues era un cine de gran arraigo popular." (Pozo, II-1, 1984, p.82)

o un cierto fatalismo:

"Ni que decir tiene que quien mejor captó el verdadero contenido de tales consignas fue CIFESA. Y así nacieron unas películas que, para desgracia de nuestro cine, entusiasmaron al público." (B.Sanz de Soto, en: *AAVV*, II-1, 1989, p.194)

En otras ocasiones los historiadores han puesto en duda la atracción producida por ese cine, que en todo caso durante muchos años -hasta la llegada de los regeneracionistas-, no tuvo alternativa alguna:

"Mientras en Italia se hace Roma, ciudad abierta y en París se representan Las manos sucias, de Sartre, una encuesta revela que los títulos preferidos del público español son Locura de amor, El pescador de coplas, Currito de la Cruz y Un caballero andaluz. Es como para echarse a llorar." (Gubern, II-1, 1969, p.214)

"Entonces, los productores se dedicaron a fabricar un cine que gustaba en los organismos oficiales -por su religiosidad, por sus valores morales, por su patriotismo-, dando la espalda a los gustos del público." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.87)

"Las pocas películas que se hacían según este modelo (un cine de Cruzada) desaparecieron merced a la autodepuración practicada por productores y realizadores ante la actitud del público que no iba a verlos, porque les aburría." (L.G.Berlanga, Contracampo nº 24, III-1981, p.16)

"Fue seguramente un cierto pudor histórico del público español el que, no respaldando en taquilla tales ingenuidades, terminó con el malentendido. Pero la obcecación de quienes se querían artistas orgánicos del franquismo, combinada con el auge internacional de un género histórico diseñado en Hollywood, daría una salida algo más discreta al discurso nacional-católico-imperial: el cine histórico español de la postguerra." (J.Glez. Requena, "Entre el cartón-piedra y los coros y danzas", Archivos de la Filmoteca nº 7, IX/XI-1990, p.21)

En conclusión, ése era el estado de la cinematografía española en el momento del nacimiento de las tendencias regeneracionistas; mejor dicho, frente a ese estado de cosas iba a nacer precisamente esa nueva actitud. Por supuesto no faltaban la afirmaciones optimistas sobre el valor de nuestra cinematografía en aquellos años:

"¿Qué falta a nuestro cine para su desarrollo? ¿O es que ya no está suficientemente desarrollado y en la plenitud de sus días?... Yo no sé qué puedan producirse películas mejores que El escándalo, Inés de Castro, El clavo, El destino se disculpa, Feria de almas, etc.

(...) Opinamos que el cine español no es inferior a ningún otro cine extranjero. En nada (...) No existe película española donde el pensamiento no tenga su lugar preferido, y una idea, más o menos genial, no presida la representación." (A. García Vigar o.p., "Fernández Flores elogia el cine español", Primer Plano nº 256, 9-IX-1945)1

"España, en la actualidad, produce ya tantas películas como Italia o Francia, y cuando sus producciones entren en competencia en los mercados estamos seguros que, en esta lucha, España no saldrá derrotada, ya que sus directores han sabido seleccionar concienzudamente sus temas sin caer en el neo-realismo del discutido cine europeo actual." (A. Horta, "Impresiones optimistas sobre el porvenir de la Cinematografía española", Primer Plano nº 501, V-1950)

ni tampoco han faltado entre los autores más recientes:

"Toda una generación de artista-artesanos que ha sido menospreciada injustamente y a los que se ha juzgado más por sus ideas políticas que por las películas que hicieron." (Pozo, II-1, 1984, p.64)

pero en verdad, la línea más general de análisis ha estado -no gratuitamente- mucho más en sintonía con las palabras de Ricardo Muñoz Suay:

"De 1939 a 1950 se puede decir que no se ha producido ningún film importante: fuera de un documental que, excesivamente preocupado por los problemas plásticos, tiene, de todas formas, un cierto valor: Boda en Castilla (1941), de García Viñolas." (R. Muñoz Suay, "La lunga speranza del cinema spagnolo", Cinema Nuovo nº 130, 1-V-1958, p.267)

aunque en realidad tampoco es justa y exacta esa observación, movida mucho más por el afán de impulsar otro cine disidente del dominante que no un análisis serio de la producción y sus circunstancias. Sin embargo, también esa negación radical ha hecho escuela hasta tiempos recientes:

"En estas condiciones, desde 1939 hasta 1952, se producen 566 largometrajes. Que se llamen Los últimos de Filipinas, Locura de amor, Don Quijote o El destino se disculpa, hayan tenido mayor o menor éxito, sean comedias o dramas, da lo mismo porque ninguna tiene el menor interés." (Mtnz. Torres, II-1, 1973, p.15)

"Es difícil expresar con bastante claridad la baja calidad artística media y los contenidos ideológicos mezquinos que dominan en el 90% de estos films y que no pueden más que provocar la indignación de aquel que los afronta sin pasión para encontrar la significación global e individual." (L.G.Egido, "Le cinéma d'intérêt national", Cahiers de la Cinémathèque nº 38, hiver 1984, p.49)

VI.4. LA OPCION REGENERACIONISTA

El punto de arranque de la tendencia regeneracionista debería situarse en la crítica del cine dominante en la España de esos momentos. Una crítica que adoptaría sobre todo dos formas: la actitud de militancia en favor del nuevo cine, desde las páginas de las revistas especializadas y algunas otras de índole cultural (todo ello complementado por la labor cineclubística) y la propia realización de un corto puñado de films (siempre acompañado de un largo montón de proyectos frustrados o fallidos por culpa de la industria o la censura) que se convertirían tanto en demostración de una nueva mentalidad como en el punto de referencia alternativo para aquellas muestras de apoyo.

La constatación de la situación presente se podía hacer con la radicalidad que planteara Ricardo Muñoz Suay, considerado muchas veces como el ideólogo del movimiento, siempre desde la sombra del trabajo en producción o en ayudantías de dirección, pero también en la sombra de todo el movimiento cultural disidente de los años cincuenta en virtud de su cargo como corresponsable del frente cultural del PCE en el interior. De ello son ejemplo sus observaciones críticas publicadas en Índice:

"Hoy deseamos exponer casi con la frialdad de un boletín oficial, un hecho que, como a españoles e intelectuales, nos debe preocupar: la inexistencia del cine español (...) está divorciado: del propio público nacional; de la crítica sincera y honrada; de los intelectuales, pintores y literatos españoles; de los certámenes extranjeros; y, lo que es más grave, de la hora internacional -...- que nunca ha sido señalada por ningún reloj de nuestro cinema." (R. Muñoz Suay, "Un balance en «off»", Indica nº 45, 15-XI-1951, p.118)

"Es muy sencillo: para que el cine español sirva, sea cine defendible y honesto, no es preciso que técnicamente sea perfecto... La crisis de nuestro cine es, en esencia, crisis de ideas y de imaginación." (R. Muñoz Suay, "Nuestro cine necesita: I. Ideas", Indica nº 48, 15-II-1952, p.13)

que evidentemente más adelante supondrán también el señalamiento de una alternativa:

"En conclusión se puede decir que hoy en día el cine español no existe aún como hecho nacional. Existe, hasta hoy, un único cine: el de Bardem y Berlanga. Podemos augurar, con un poco de optimismo, que su obra indique el inicio de un verdadero cine nacional, realista y sensible a los problemas seculares del pueblo español." (R. Muñoz Suay, Cinema Nuova nº 130...)

o el brillante slogan que resumía el editorial del segundo número de la revista Objetivo, de la que el propio Muñoz Suay era uno de sus principales artífices:

"El problema de nuestro cine es que no tiene problemas." (Editorial, "El cine español", Objetivo nº 2, I-1954, p.4)

Por supuesto, esas opiniones críticas se difundieron desde muchas plataformas y con acentos y posturas ideológicas diversas, insistiendo sobre todo en la debilidad o incluso inexistencia del cine español:

"No hemos alcanzado, pese a la generosa protección otorgada por los organismos competentes, el nivel artístico deseable. No hemos sabido consolidar un estilo propio que permita a nuestros mejores películas viajar por el mundo como auténtico mensaje del genio nacional." (J. Palau, "Consideraciones actuales sobre la producción nacional", Destino nº 735, 8-IX-1951, p.20)

"¿Por qué razón el cine español es tan escasamente cine? Por varias, entre otras:

- a) La falta de escritores
- b) La falta de realizadores
- c) La falta de una crítica razonada y sensible." (M. Arroita, "Los caminos del cine nacional", Alcalá nº2, 10-I-1952)

"Existen muchas cosas para hacer buen cine. Únicamente falta el cine..." (V. de la Serna, "Borón y cuenta nueva para el cine español", Correo Literario nº 45, IV-1952, p.7)

"Nosotros no reconocemos al cine que se fabrica en España como el nuestro. El cine español está por hacer." (B.M. Patino, Cine Club Salamanca, sesión 17/19, II-1954)

"En síntesis, cabe decir que no tenemos cine porque, sencillamente, carecemos de ambiente propicio para que la obra se idealice y fructifique." (A. del Amo, El Cine nº 4, V-1958, p.35)

"Lo primero que hay que conseguir es que exista un cine español, que actualmente no existe. Lo que hay son películas españolas, pero no cine español, que no es lo mismo. Para tener cine español es menester un cambio de fundamento cultural y artístico de la sociedad española." (J.A. Nieves Conde, Primer Plano nº 8963, III-1959)

Como se puede apreciar, en ocasiones se marca el acento en la falta de significación estética del cine español, mientras que en otras se incide sobre todo en el problema clásico de su ausencia de españolidad, aspecto que sigue siendo casi obsesivo:

"El cine español podría imponerse entre la gran masa de espectadores españoles, si los realizadores se esforzasen en crear un cine con un estilo propio, con tendencias capaces de apasionar al público (en favor o en contra, no importa, puesto que en cuestiones de arte la polémica siempre es beneficiosa), un cine humano, racial,...un cine sin polvo de siglos, sin barbas y pelucas, un cine menos vulgar y pueril que el que nos ofrecen nuestros cineístas cuando pretenden mostrarnos la vida de hoy, un cine que no sea un remado de los grandes «machines» históricos italianos, ni de las comedias americanas..., ni tan desesperadamente vulgares como las que pretenden reflejar nuestra manera de vivir y costumbres, y que no son más que un pretexto para conmover la sensibilidad del público explotando comercialmente lo que hay de más entrañable en nuestras costumbres típicas, a las que vulgarizan hasta ridiculizarlas." (L.G.Blain, "El fenómeno del cine italiano: tiene estilo, pero carece de público", *Rotogramas* nº 92, VII-1950)

"En nuestro cine hay de todo. Aunque, fuerza es decirlo, abunde lo malo. Pero no es la calidad lo que aquí nos importa sino la autenticidad. Debemos tener, sobre todo, un cine que sea la expresión de nuestro modo de ser y pensar, un cine que recoja el verdadero sentir del español. Un cine, en fin, nuestro, auténticamente nuestro." (M.Mtnez. Alfonso, "Hacia la caracterización de una escuela nacional de cine español I", *Atenea* nº 28, 14-II-1953)

"Nuestro cine, elemento difusor de la espiritualidad, honor y cultura de los españoles, no debe adolecer de hoy en adelante, del sambenito de españoliteria. Ha de quedar englobado en la cinematografía internacional con el distintivo único y suficientemente explícito por sí mismo de Cine ESPAÑOL(...) La españolada ha sido en nuestro cine un mal tristemente endémico. Ha constituido el caballo de batalla de nuestros enemigos, y es lógico hasta cierto punto, pues era la enmendada y equivoca deformación de nuestro modo de ser y sentir." (Aguado, II-1, 1953, p.47)

"Sí, es cuestión de alcanzar un nivel medio superior, y, sobre todo, de encontrar un estilo que caracterice nuestro cine, como lo están el alemán, el ruso, el francés, el italiano, el inglés y hasta el norteamericano." (García Escudero, II-1, 1954, p.109)

"No tenemos ese sello que distingue una cinematografía de otra." (A. Mariscal, "¿Dónde está nuestro estilo?", El Cine nº 1, IV-1958, p.18)

"En el cine español se dicen las mismas cosas desde hace treinta años, clamando en el desierto por un cine español que responda a nuestras palpitaciones y conductas frente a la vida y a la sociedad, un cine con problemas que sea reflejo de nuestras gentes y de nuestros pueblos, del sentimiento español ante la vida; un cine católico, social, humano, político, que muestre al mundo nuestros más entrañables ideales, porque precisamente en ese carácter nacional es donde puede encontrarse la universalidad sin mimetismos ni plagios que nos son extraños y que fuera resultan todavía más incomprensibles." (V.A. Pineda, "Nuevas perspectivas del cine español", El Cine nº 4, VII/VIII-1958, p.47)

Obsesión justificada si se considera que gente tan importante como el representante del aparato nacional-sindicalista Jesús Suevos o el viejo patriarca del cine español Florián Rey en 1951 todavía manifestaban que:

"La sugestión de lo andaluz es irresistible para los extranjeros" (J. Suevos, en: D. Mangrané, Primer Plano nº 551, V-1951)

"...la «españolada», la única que puede crear de verdad una industria, el único camino para esa creación de divisas..." (F. Rey, Primer Plano nº 555, VI-1951)

No obstante, las acusaciones al cine español se extendían por múltiples aspectos, como el provincianismo, el exceso retórico:

"...un replanteamiento de nuestro cine. Está claro que su senda habitual donde se juntan el acartonamiento, la retórica y el tetralismo, hay que abandonarla." M. Arroita, "Hay que aprovechar la lección de cannes", El Correo Literario nº 72, V-1953, p.11)

VI.5. EL NEORREALISMO COMO MODELO DE RENOVACION

Aquéllos que sentían tan desoladoramente el panorama del cine español del momento, que como el editorial del segundo número de Objetivo (enero 1954) consideraban la ausencia de autocritica en su seno, la falta de profesionalidad, las carencias de dotaciones del IIEC, la irregularidad del aparato productor, las insuficiencias de la protección, la ausencia de aspiraciones estéticas y de interés no mercantilista por lo cinematográfico, la ineludible aspiración a la libertad en todos los ámbitos de nuestra cinematografía y el rehuir de sus responsabilidades por parte de los intelectuales; aquéllos que se proponían el esfuerzo de intentar un proceso regenerador del cine nacional, preludio de tantas otras transformaciones de todo tipo aún necesarias en el país, necesitaban en todo caso un modelo de referencia donde apoyar sus intenciones renovadoras. En apariencia -y salvando las distancias- ese modelo parecía disponible no muy lejos: en el Neorrealismo italiano

Las razones de esa elección eran diversas y bastante obvias, abarcando tanto aspectos cinematográficos como extracinematográficos. De entre estos últimos, lo más obvio era la fácil comparación entre la última Italia fascista y la España franquista de los cincuenta, favorecedora de una visión notoriamente simplista y superficial. Hay que advertir que en los primeros momentos de la renovación cinematográfica española -en la primera mitad de la década- esa homología no se planteaba explícitamente por evidentes razones políticas; fue a raíz de la aparición de las primeras muestras fílmicas del movimiento renovador y, sobre todo, de su difusión internacional cuando fue asumida por algunos autores españoles o extranjeros. Así, García Escudero se hizo eco (II-1, 1958, p.72) de una intervención de Berlanga en el Cine-Club Vincos de Madrid en 1955, con motivo de una Semana de Cine Europeo, en la cual planteaba el paralelismo entre el 1943 italiano y el 1955 español en función de cinco puntos clave:

- 1) Un pasado de cine teatral
- 2) Un presente caracterizado por un cine "sin problemas"
- 3) Una ayuda estatal más generosa que eficaz
- 4) Ciertos brotes de cine real (suponemos que también realista).
- 5) Una juventud universitaria que descubre el cine; concretamente el cine social."

Esa interpretación también fue asumida por otros autores españoles:

"Actualmente hay una juventud responsable, preparada, estudiosa, que espera su oportunidad para entrar en el cine español con vehementes deseos de decir cosas importantes, igual que sucedió en Italia poco antes de 1943; las circunstancias son parecidas; de aquella juventud nació el neorrealismo,...¿qué nacerá de la juventud española?" (V.A.Pineda, "Nuevas perspectivas del cine español", El Cine nº 4, VII/VIII-1958)

incluso ya con una visión retrospectiva, tal como señalan sendas referencias publicadas en Nuestro Cine ya en los años sesenta:

"Probablemente se haga neorrealismo, porque la situación cultural no da para más y porque, socialmente vivimos situaciones semejantes a las que vivía Italia cuando se produjo aquella corriente. Será neorrealismo avanzado, como Los golfos, evolucionado, más crítico y, desde luego, más duro, mucho más duro que el del cine italiano." (S.San Miguel, "Posibilidades de un realismo cinematográfico español", Nuestro Cine nº 12, VI/VII-1962, p.5)

"El neorrealismo es entonces el movimiento cinematográfico más importante y más nuevo, y aparte sus características generales, la similitud de circunstancias históricas en que se gesta y las nuestras hace pensar que sólo partiendo de él se encontrará el camino que puede ser viable entre nosotros. (Santos Fontela, "Notas 1964 en torno a la vigencia de Bardem", Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.15

De todas formas, el artículo capital sobre esta cuestión estuvo firmado por Javier Aguirre, que no se conformaba con la simple constatación de un clima común entre ambos países y momentos:

"Quizá me deje llevar por un exceso de optimismo, pero la situación de nuestro cine en los últimos cinco años me hace pensar en un paralelismo circunstancial con la situación del cine italiano unoa años antes de que brotara el neorrealismo." (J. Aguirre, "El cine español de hoy a mañana", Film Ideal nº 21, VII/VIII-1958, p.14)

sino que se extendía en una serie de consideraciones que delataban unos conocimientos del Neorrealismo bastante limitados y abarcaban aspectos diversos: la actitud de los cineastas:

"Nuestras minorías -potencialmente mayoritarias- intentan la realización de un cine testimonial, problemático y anticonformista. Si los que pueden plasmar en imágenes este cine son solamente dos, también en la Italia de aquellos años los hombres representantes de la oposición son escasamente tres: Visconti, De Sica y Blasetti. Porque Rossellini y De Robertis sólo podían moverse en el campo del documental. Exactamente lo que ocurre ahora con algunas de nuestras promesas: Ducay, Martín o Saura." (íbid.)

el papel de la joven crítica especializada:

"Sí en la Italia de entonces la juventud batallaba desde las páginas de Cinema, siendo esta revista el exponente más claro de un porvenir palpable, ahora, aquí, en España, nuestra joven crítica presenta la batalla desde Cinema Universitario y Film Ideal, como antes desde Atenas y Objetivo." (íbid.)

la responsabilidad de algunos cineastas como teóricos o propagadores de las nuevas posiciones:

"Sí en la Italia de entonces ya Giuseppe De Santis - desde la revista Cinema- y Cesare Zavattini fraguaban con sus escritos la teoría de un nuevo estilo que todavía no había podido cristalizar, aquí Bardem -desde Objetivo- lanza sus tanteos hacia cine-testimonio que él preconiza, y Berlinga nos hubiese podido hablar de neocidealismo si no fuese porque tiene poquísima afición por la teoría." (íbid.)

y el papel de los cine-clubs:

"Si Lattuada y Comencini fueron suspendidos en su función de dirigentes del Cine-Club de Milán, por haber proyectado clandestinamente La gran ilusión, de Jean Renoir, también Patino ha encontrado dificultades como dirigente de su cine-club por culpa de Roma, ciudad abierta." (ibid.)

lo que le permitía concluir afirmando que:

"Por estas y otras muchas razones creo en una situación de características semejantes entre la Italia anterior al neorrealismo y la España cinematográfica de hoy. Sólo hace falta que surja con plenitud el estilo propio que estamos obligados a dar. Y ese estilo ha de ser necesariamente el que más consonante esté con nuestro espíritu nacional." (ibid.)

Sin embargo serán algunos autores extranjeros los que insistan más descaradamente en la homología, sin duda cómoda para una visión externa y básicamente desconocedora de la realidad española, sometida al esquematismo más fácil.

"Se ha dicho otras veces, incluso recensionando Muerte de un ciclista, como la situación de la España de hoy sea como la de la Italia que vio la salida de Osessione y la formación del grupo Cinema; como Obiettivo primero y Cine Universitario después tienen, en la misma medida que nuestro viejo grupo, análogas funciones crítica e histórica." (G. Aristarco, "Calle Mayor", Cinema Nuovo nº 108, 1-VI-1957, p. 345)

"La situación actual recuerda, desde muchos puntos de vista, el estado del cine italiano en los últimos años del fascismo: un arte oficial que ni siquiera busca disimular su falta de convicciones, films nuevos que preludian una marea, un intenso trabajo teórico y crítico alrededor de la noción de realismo. Si los cristianos no se mezclan, mañana habrá un gran cine español." (M. Oms-R. Borde, "Ombres en plein jour", Positif nº 32, 1960)

"La España de Franco se parece tanto a la Italia fascista que la comparación se impone por sí misma."
(Oms, II-1, 1962, p.5)

Fueron precisamente esas apresuradas comparaciones las que incitaron a otros autores españoles a tomar precavidas distancias ante tal actitud:

"...sí en más de una ocasión -especialmente en los años cincuenta- se ha comparado la situación del cine español a la del italiano en la época inmediatamente anterior a la eclosión del neorrealismo, la comparación no es totalmente exacta: si la producción italiana de aquellos años podía asimilarse, ideológicamente, a la española de los que siguieron a la contienda -teléfonos blancos, film heroicos, reconstrucciones históricas- tenía, en el dominio de la calidad, una consistencia que la nuestra no alcanzó, con todo y ser posterior."
(Santos Fontela, II-1, 1966, p.29)

"La verdad es que no hacía falta una gran perspicacia para comprender que ni Roma, ciudad abierta, ni La terra trema, ni Roma, ore undici, iban a tener sus correspondientes gemelas en España, con nuestros paisajes, nuestras gentes y nuestros problemas, como fondo para la imagen real de nuestro tiempo.

Y ahora que algunos críticos extranjeros han vuelto a resucitar la idea, tan apretada de buena voluntad, de establecer un cierto paralelismo entre algunas circunstancias, hombres y revistas, que influyeron en el nacimiento y desarrollo del cine neorrealista italiano, y otras circunstancias, hombres y revistas, que viven entre nosotros en la actualidad, sacando venturosas conclusiones de estas similitudes que no pueden menos de alegrarnos (...) Si embargo, como el neorrealismo es algo más que sacar las cámaras de los estudios a las calles, algo más que sustituir algunos actores profesionales por otros no profesionales; algo más que dejar los decorados de escayola y rodar en interiores naturales, y algo más también que la fuerza de unas cuantas poderosas individualidades cinematográficas y también algo más que la urgencia capitalista de una producción originaly barata, nos tememos que haya aún que diferir durante

algún tiempo la realización de tantas esperanzas y de tantos y tan felices augurios." (L.G.Egido, "La esperanza diferida", Cine Universitario nº 14, V-1961, p.5)

En realidad ha existido un consenso bastante generalizado en relación al papel jugado por el Neorrealismo como modelo ideal -o idealizado/idealista- para la nueva generación de cineastas (y aspirantes a serlo). No se trata tan solo de las significaciones socio-políticas derivadas de las posturas neorrealistas, ni tampoco bastan los aspectos estéticos en él imbricados, sino que "asomándose" al Neorrealismo esos jóvenes se asomaban a la actualidad cinematográfica internacional, tomaban la opción de airear una cinematografía autárquica y enclenque. De hecho, no hacían más que asumir tantas y tantas sugerencias, estímulos, exortaciones, etc. que rellenaban las páginas de las publicaciones hispanas, desde momentos tan tempranos como 1947:

"Si los directores de España quieren hacer films que lleguen al mercado extranjero, les recomiendo que vean las dos películas italianas Ciudad abierta y Limpiabotas." (A.Assia, Fotogramas nº 24, 1-11-1947)

y desde las plataformas y posiciones ideológicas más diversas:

"Frente a una situación que estimamos desorbitada, lo que mejor nos sentaría sería aprender la magnífica lección de modestia que nos está dando a todos la cinematografía italiana." (J.Palau, "El hombre cualquiera en el cine italiano", Destino nº 609, 9-IV-1949, p.18)

"El neorrealismo posee la virtud de permitir que el cineísta enfrente al hombre con los problemas creador por la monstruosa complejidad de la vida actual. Sería una lástima que nuestros realizadores desperdiciaran esta cantera viva." (L.G.Blain, "Neorrealismo en el cine español", Fotogramas nº 109, XII-1950)

"Que presten atención a esos tres imparables golpes que ha metido un señor llamado De Sica (sic) con tres jugadas magistrales, que sellaman Ladrón..., Milagro an... y Umberto D. Que se fijen...; y por Dios, que no saquen en seguida una cámara a la calle y empiecen a dar palos de ciego neorrealista! No es eso. No se trata

de imitar un ejemplo, sino de aprender de un ejemplo. Lo primero sería otra vez mimetismo. Lo segundo puede dar la clase del cine español. Aprender que tras los films de V. De Sica se esconde toda la hondísima sensibilidad de un guionista -Cesare Zavattini-, todo el rigor técnico de un equipo de especialistas serio y no improvisado, toda la expresividad increíble de un reparto de artistas buscado, pensado y preparado para el film, con desdén de los nombres comerciales y consagrados. Todo eso y mucho más. Se trata simplemente de aprender." (V. de la Serna, "Borrón y cuenta nueva para el cine español", El Correo Literario nº 45, V-1952, p.7)

"A nuestro cine, intoxicado de anticine, le es necesaria una fuerte dosis del cine más cine que se puede encontrar hoy, que es el mal llamado neorrealista." (García Escudero, II-1, 1954, p.19)

"Y así, en este peligroso cruce de la renovación del cinema en todos los países, se ofrece ya el ejemplo y la fórmula del prodigioso cine italiano. Aprendámoslo todos." (M. Vilegas, "El prodigioso cine italiano", Insula nº 183, II-1962, p.14)

De hecho, esa influencia no era en absoluto vergonzante, sino que al contrario, su eficacia estribaba mucho más en permitir una concomitancia entre la forma de ser y el significado reconocido al cine neorrealista italiano y las modestas películas españolas, cuyos límites expresivos eran mucho más estrechos. Si se conseguía que sus películas estuviesen aureoladas del carácter "neorrealista", se obtenía una especie de plusvalía socio-política; era un mensaje implícito, una postura disidente, que se infiltraba metafóricamente en unas películas que difícilmente podían abordar determinados aspectos en profundidad. De ahí que se asumiese gustosamente e incluso se alardease de esa influencia, tal como se reconocía en aquellos momentos:

"...toda la experiencia italiana y europea cinematográficas en general, nos quieren ayudar con eficacia." (Editorial, "El cine español", Objetivo nº 3, V-1954, p.3)

(...) Tened la seguridad -nos ha escrito hace unos días Zavattini- de que una de las etapas más bellas y positivas de mi vida cinematográfica sería la de poder contribuir, en la medida de mis posibilidades, a la introducción, tal como ustedes desean, del espíritu neorrealista en el cine español. El triunfo de Bienvenido Mr. Marshall demuestra que ustedes ya han conseguido abrir un boquete en la gruesa muralla.

"He aquí una escuela (el neorrealismo) en la que nuestro cine -sin caer en mimetismos- puede tener ejemplo." (R. Muñoz Suay, "Caracteres de un cine español", Objetivo nº 6, VI-1955, p.21)

y tampoco hayan dudado en reconocerlo en declaraciones posteriores:

"...nosotros teníamos un camino mucho más fácil. Nos podíamos permitir el lujo de mimetizar o de sentirnos influidos por un cine extranjero y de encontrar una vena española, porque el cine que intentábamos era el neorrealismo. En cada país donde se trata de imitar al neorrealismo, las primeras obras tienen que producir o reflejar una problemática autónoma. Aún imitando, las películas nuestras tenían unas raíces españolas." (L. Berlanga, Film Ideal nº 125, I-VIII-1963, p.449)

"No pretendimos introducir el neorrealismo en España. Tendíamos al realismo en abstracto, en cuanto que significaba una reacción contra el cine que se hacía entonces...No es que fuéramos a destruir; lo que pretendíamos era que nuestro cine tuviera dignidad, que en él tuviera cabida al plantearse la problemática del español medio de aquel momento." (B.M. Patino, "Conversaciones de Salamanca", Cinestudio nº 78, X-1969)

"En Objetivo defendíamos el neorrealismo, aunque con motivos. Pero ni el neorrealismo ni el realismo eran una plataforma oílica; eran una posición ideológica nuestra frente al cine y al arte en general." (R. Muñoz Suay, "Conversaciones de Salamanca", Cinestudio nº 79, XI-1969)

"Y entonces surgió el neorrealismo: fue un shock. De repente nos dimos cuenta de que se podía hacer un cine en la calle y con gente normal." (Brasó, II-2, 1974, p.30)

"..creíamos que aquella corriente cinematográfica podía traspolarse, con evidentes dificultades, en la geografía y en la historia del cine español." (R. Muñoz Suay, en: Rimbau I-2, 1990, p.39)

Por su parte, las visiones retrospectivas no han diferido en la aceptación de esa gravitación neorrealista en la renovación del cine español de los cincuenta. De la significación de esa influencia para la joven promoción de cineastas nos hablaba con gran pertinencia Miguel Bilbatua:

"Por primera vez aparecía a la vida española una generación de ruptura en el interior; una generación que no había hecho la guerra, pero que la había padecido; que había vivido la destrucción y soportado el clima de la posguerra. Una generación sin contacto con la vida que, a lo largo del mundo, seguía su curso; una generación sin ventanas, que se encontraba de bruces ante el fenómeno del neorrealismo italiano (...) Pero en España, el neorrealismo no presentaba el carácter de ruptura con el pasado inmediato; era una ruptura contra un pasado que era todavía presente. Frente a la grandilocuencia histórico-religiosa, el neorrealismo ofrecía a los jóvenes españoles el acercamiento a la realidad inmediata, a las calles y los barrios que solamente quienes vivían de espaldas podían pretender ignorar; frente a los slogans, el neorrealismo ofrecía el acercamiento al hombre concreto. Una aproximación que tenía mucho de constatación documental en su sentido más primario: constatación de unos rostros, de unos trajes, de unas calles (...) Desde otro punto de vista, el neorrealismo ofrecía a los jóvenes realizadores españoles un método de trabajo que se presentaba como posibilidad práctica de insertarse en la industria cinematográfica: un cine de bajo coste, rodado en exteriores, que comercialmente podía ser competitivo. Desde todos los aspectos, el neorrealismo italiano era un modelo, un ejemplo a seguir." (M. Bilbatua, "Zavattini: las nuevas contradicciones", Nuestro Cine nº 52, 1966, p.48)

mientras que Santos Fontela no dudaba en afirmar el carácter estrictamente voluntario y elegido del modelo neorrealista:

"A Bardem le gusta decir -y tiene razón- que cuando ellos empezaron el camino a seguir, a la hora de decidir qué estilo cinematográfico, qué escuela de las que entonces gozaban en el mundo de predicamento era asimilable a un hipotético cine español en gestación, el problema era mucho menos complejo que lo es ahora, casi quince años después. En efecto, el modelo era el cine italiano. Los grandes éxitos del neorrealismo aún no había sido puestos en causa." (Santos Fontela, II-1, 1966, p.69)

aunque otra cosa sería el éxito de la operación si la entendemos como inserta en la ortodoxia neorrealista:

"Todo esto significa que para el cine español ha llegado el neorrealismo, pero a lo largo de la década tratará desesperadamente de imponerse entre nosotros sin lograrlo." (Alcover-Perez G.-Urbez, II-1, 1976, p.207)

Todo ello no significa que en ese marco de influencias no se digan algunas cosas sorprendentes, como esa alianza neorrealista y soviética que Marcel Oms cree ver en el cine español de los años cincuenta:

"Es pues en los teóricos del neorrealismo y en la experiencia del cine italiano de postguerra que la joven generación española que sueña con crear un cine por fin auténtico buscara sus ejemplos y sus encorajinamientos.

El cine español tendrá dos padres en su nacimiento: el cine soviético y el neorrealismo." (Oms, II-2, 1962, p.5)

y que al cabo de muchos años todavía será repetido por sus colaboradores, aún con la condición de hispanistas:

"La primera respuesta será una tentativa de descripción de la realidad por el lado de una especie de neopopulismo inocente, inspirado directamente por el neorrealismo italiano y el realismo socialista soviético..." (J.Tena, "Carlos Saura ou la mémoire escamotée", Les Cahiers de la Cinémathèque nº 38/39, hiver 1984, p.124)

Ni que decir tiene que en sus primeros años -antes de que en algún festival pudiesen ver alguna obra tardía del realismo socialista soviético- Bardem y Berlanga no debieron pasar del cine soviético mudo de los años veinte, por lo que poco pudo influírles el auténtico realismo estalinista. Se habrán tomado al pie de la letra lo del "plano Pudovkin" de Bienvenido Mr. Marshall...

VI.6. EL REALISMO Y LA TRADICION CULTURAL ESPAÑOLA

Asumiendo el Neorrealismo como modelo para su proyecto regeneracionista, la joven vanguardia del cine español iba mucho más allá de una simple opción fílmica: se trataba de una apuesta en favor de las tendencias realistas que estaban aflorando en todos los campos de la actividad cultural disidente española de la época.

De hecho, hablar del Neorrealismo "como programa" significaba remitirse a un Realismo "que no podía decir su nombre". En efecto, en la España de los primeros cincuenta esa era una pasión mal vista desde las instancias del poder, e incluso era una palabra ambigua que a su vez sustituía y remitía a otras aún más prohibidas, tal como muchos años después advertía José Luis Egea:

"Realismo...Yo creo que en el fondo fondo de la cuestión era una especie de palabra que tapaba otra palabra. Como no se podía hablar de materialismo dialéctico,, por ejemplo, pues se hablaba de realismo...Más que una teoría o un modelo estético claro, era una cosa intuitiva y vaga." (J.L.Egea, en: Tubau, II-1, 1983, p.209

Y sin embargo, para algunos -muy pocos en verdad- cineastas españoles el Realismo no sólo era una opción estilística, sino una posibilidad a tener en cuenta, una necesidad colectiva o incluso un deber imperativo. Una actitud que se mantendría durante toda la década e incluso se prolongaría más allá, como muy bien recordaría José Monleón, uno de los máximos defensores de las posturas realistas tanto en Cine como en Teatro:

"...para nosotros el realismo, en el contexto de la época -y eso es bien interesante tenerlo claro-, no era tanto la opción por unos determinados estilos cinematográficos en tanto que estilos -me parece a mí- como la opción por un determinado cine cuya vocación o sentido intención última, a través de no importa qué estilo o tipo de películas, fuera de alguna manera -dicho vagamente- investigar o desvelar la realidad, frente a otro cine que entendíamos nosotros que la ocultaba o la camuflaba (...) Para nosotros, lo importante era, yo creo, el sentimiento de que el arte oficial español, la prensa española, el mundo oficial español, hurtaba el erotismo real, hurtaba la lucha de clases real, los cimientos reales y sociales de la vida, y que por consiguiente había que buscar «eso», a ver como se descubriría." (J. Monleón, en: Tubau, II-1, 1983, p.119)

Una apuesta por el Realismo que tal vez más tarde pudiera haber parecido esquemática, dogmática o ingenua, pero que como señalaría Lasa era inevitable:

"Hay en el realismo de aquella primera hora un vago aroma de ingenuidad. Un mesianismo extemporáneo. Una prédica incesante. Y, sin embargo, era lo mejor que podíamos tener..." (J.F. Lasa, "Tendencias y estilos del NCE", Nuestro Cine nº 65, 1967, p.10)

aunque su posibilidad significase arrastrar ciertos peligros:

"Ir a la realidad es, por eso, buena receta. Con esta condición: que luego no nos asustemos si hay algo más que azúcar." (García Escudero, II-1, 1954, p.38)

Pero lo cierto es que se correspondía con una necesidad sentida por muchos como apremiante:

"Cuando pase el tiempo, todo este cine que se ha hecho no tendrá nada que enseñar a los que vengan sobre lo que ha sido la vida intensa y agitada de los españoles de este tiempo. Y un cine que no es capaz de abarcar la actualidad, como en un momento dado ha ocurrido en todas las cinematografías de empuje, hay que convenir que es un cine que vale bien poco." (J.López Clemente, "El cine y lo social", Espectáculo nº 74, VII/VIII-1953)

"...nuestro cine necesita verismo (...) Con verismo queremos decir que las historias, los argumentos, que se escriban para nuestras películas, respondan a una hora del mundo...Que narren vidas de carne y hueso, que toquen las angustias o las esperanzas del hombre." (R.Nuñoz Suay, "Nuestro cine necesita: VI. Verismo", Índice nº 72, 28-II-1954, p.15)

"...estamos necesitados de imágenes reales sobre los hombres españoles de hoy, de testimonios sobre nuestra situación, de retratos de nuestras rasgos físicos y espirituales..." (L.G.Egido, "Seis films españoles de hoy", Cinema Universitario nº 13, XII-1960, p.15)

"Sí por cine realista se entiende un cine que plantee problemas actuales, sí creo que aquí es necesario cumplir una etapa de cine realista, puesto que, en nuestro país, se ha hecho bien poco en este terreno." (J.A.Nieves Conde, "Encuesta", Nuestro Cine nº 6, XII/I-1961/62, p.24)

Una necesidad no sólo desde el punto de vista del conocimiento del país desde el interior, sino también en pos de alguna proyección internacional:

"Por tanto, sólo el reflejo cinematográfico de la propia realidad española, del peculiar modo de enfrentarse con la vida y sus problemas del hombre español, sólo la exaltación de las virtudes españolas, nos daría el auténtico camino y nos abriría la puerta de lo universal (...) Nos queda el camino de la película de la película de ambiente actual, sin

falsificaciones. Cine con realidad, cine realista que no quiere decir que tenga que ser necesariamente amargo o que tenga que reflejar necesariamente un ambiente de miseria. Lo importante es que sea real." (M. Arroita, "Los caminos del cine español", Alcalá nº 2, 10-I-1952)

Pero para los más comprometidos con la realidad -coincidentes con aquellos que precisamente querían transformarla- no sólo era una necesidad, sino un auténtico deber, una obligación. No deja de ser curioso que eso lo sintiese un cineasta tan poco "realista" como Serrano de Osma, que en abierta contradicción con sus films (Embrujo, La sirena negra, Parsifal) declaraba:

"El cine español debe impregnarse de lo cotidiano, cuya materia realista no puede desaprovechar (...). Hay que llevar al cine la angustia de nuestra tierra, la congoja del diario vivir, la realidad presente." (C. Serrano de Osma, "Hacia un concepto de cine hispánico", Revista Internacional del Cine nº 6, XI-1952, p.9)

Más significativa y casi canónica era la posición de Juan García Atienza, que en un extenso, importante y programático artículo publicado en los primeros tiempos de Cinema Universitario revisaba el sentido de las posiciones realistas y la responsabilidad del cineasta que no podía hurtarse a ellas:

"¿Hasta que punto el artista es libre de expresar su deseo de evasión?... El cine tiene la obligación ineludible de hacer entrar al hombre en la vida; porque el cine, en su calidad de espectáculo universal, tiene una responsabilidad que nadie le puede negar (...). Estos hombres que sienten como nosotros, que tienen tantas ilusiones como nosotros podamos tener, están ahí, junto a nosotros. Y nosotros tenemos la obligación de verlos, de conocerlos, de compenetrarnos con sus problemas y hacer nuestras, íntimamente nuestras, sus ansiedades (...). Pero ese contacto con la realidad que tenemos el deber de exigir a nuestro cine va mucho más allá de un retrato impersonal. Necesitamos una intención(...) Y el cine español debe buscar el porqué de la realidad, sus causas, sus motivaciones, ¿as profundas, las razones de una España que es nuestra y que, como nuestra, debemos conocer (...). El deber de

nuestro cine no está en herir, sino en desnudar (...)
El cine español tiene la obligación de volver sus
objetivos hacia España. Hacia la España de hoy, la
España que vivimos nosotros..." (J.García Atienza,
"Notas hacia la definición de un realismo
cinematográfico español", Cinema Universitario nº 2,
I/XII-1955, p.42/43)

"Las diferentes crisis de contenido por las que
atravesan todas las cinematografías podrían tener su
origen en esta sustitución de «lo mejor» por «lo más
rentable». Rectificar, pues, la mirada del espectador
hacia la dirección mejor, me parece una tarea
importante y seria. Esta dirección debe consistir, ante
todo, en una vuelta a la realidad, al realismo en el
contenido del cine (...) Mostrar en términos de luz, de
imágenes y de sonidos, la realidad de nuestro contorno,
aquí y hoy. Ser testimonio del momento humano. Pues, a
mi parecer, el cine será ante todo testimonio o no será
nada. (J.A.Bardem, "El cine en el papel: ¿Para qué sirve
un film?", Cinema Universitario nº 4, XII-1956, p.25)

"Testimoniar el momento humano, aquí y hoy, pienso que
debe ser el camino a seguir para lograr aquel cine
auténtico que propugnábamos en Salamanca." (R. Muñoz
Suay, "La lunga speranza del cinema spagnolo", Cinema
Nuovo nº 130, 1-V-1958, p.268)

"En países como los nuestros tenemos la obligación de
empezar por el principio y el principio es mostrar la
realidad nacional correspondiente, mostrarla del modo
más simple, directo, eficaz, con una visión
crítica..." (J.A.Bardem, en: Lizalde, II-2, 1962,
p.28)

Cumplir con ese deber no siempre era fácil, puesto que como
señalaría Juan Cobos:

"Como se ve existe una política cinematográfica de
doble vertiente; de un lado buena clasificación al cine
estúpido, que entre esto y sus resultados en taquilla
ganará mucho dinero y arrastrará más y más a nuevos
detractores de un cine realista y que busca la
sinceridad, aunque a veces se equivoque algo; de otro

lado, ostracismo y negación de la sal a todo cine que quiera contra corriente y dar testimonio de la España de 1960." (J.Cobos, "Biba el cine español, vuelto de espaldas a todo problema serio", Film Ideal nº 52, 15-VII-1960, p.6)

Y sin embargo, lo que podríamos llamar la "cultura del realismo" se iba expandiendo, no sólo en el ámbito de las posiciones antifranquistas y de izquierdas que tímidamente iban ocupando determinados núcleos de la actividad cultural -como de inmediato veremos-, sino incluso en áreas ideológicas muy distintas, casi contrapuestas. Así, las solicitaciones del Realismo no surgían sólo de plataformas como Objetivo y Cine Universitario -y luego Nuestro Cine-, sino que incluso en Film Ideal se podían leer manifestaciones como éstas del católico conservador Pérez Lozano:

"Sí el cine español no sirve para que el español conozca al otro español y, a través del conocimiento, sea solidario con él, con sus problemas, sus angustias y sus gozos. Sí el cine español no aporta nada a la cultura del país -como algo aportan, ciertamente, en pequeña escala, la poesía, la novela o el teatro-. Sí el cine va a vivir decididamente la deshonesta aventura de la evasión, como una avestruz, desgarrado por nostalgias brutas y estériles. Sí el cine español va a falsificar nuestro paisaje para la mayor satisfacción de los turistas y con el sano objeto de atraer divisas. Sí el cine español hace todo esto, insisto, mejor es que rompamos la baraja (...) Quisiéramos que el cine nos ayudara a conocer al español nuestro hermano." (Pérez Lozano, "Cine español, ¿rompemos la baraja?", Film Ideal nº 43, 1-III-1960, p.8)

Cierto es que esas palabras están conjugadas en la perspectiva del "amor al prójimo" y la fraternidad, pero son homologables casi palabra por palabra con las anteriormente citadas de García Atienza. Y no son excepcionales en Film Ideal, donde un tiempo antes ya había proclamado García Escudero -tampoco sospechoso de izquierdismo- que:

"Es el hombre real, el hombre verdadero, que naturalmente tiene que empezar por ser hombre español, el que falta de nuestras pantallas, sustituido por un fantasma construido «ex profeso» para ellas, una sombra, una ficción, que el cine copia de sí mismo,

hasta que se engaña y llega a creerse que esa es la realidad por el mero hecho de que es lo único que en él aparece, repetida indefinidamente y perpetuando esa mentira, esa triste muralla de convencionalismos, esa cámara mágica de cartón pintado con la cual se aísla el cine español de la esplendorosa realidad. En nuestro cine hay miedo a la realidad; también, por supuesto, miedo a abondar, miedo a encontrar problemas, a preguntar por ellos, a exponerlos, miedo a la pasión, miedo al tema fuerte y a lo que desazona..." (García Escudero, "Las maletas del cine español", Film Ideal nº 21/22, VII/VIII-1958)

Un Realismo al servicio del humanismo parece que sería la consigna de la reivindicación filmidealista, limada en parte, pues, de las connotaciones socio-políticas que para otros adquirirían las demandas de acercamiento a la realidad española. Pero no olvidemos que también en los instantes del pre-neorrealismo el humanismo fue una vía reivindicativa, tal como señalara el famoso texto de Visconti sobre el "cine antropomórfico".

El Realismo significaba, no lo olvidemos, la vía de regeneración proclamada por la nueva generación de cineastas y críticos españoles. Y el Realismo se podía conjugar en los años cincuenta desde dos puntos de vista: el neorrealista y el del realismo socialista. Sin embargo, la voluntad de esos hombres (mujeres no hubo) no fue revolucionaria, sino que se limitó a buscar una renovación que creían firmemente posible incluso dentro del Régimen político en que se encontraban, tal vez confiando en su progresiva apertura. Las posturas del Regeneracionismo jamás han sido revolucionaristas; nunca se han planteado desde la radical negatividad de lo dado, sino en la vía del retorno a unas esencias perdidas, en la corrección de algún desvarío que haya conducido a la desviación de la tradición propia. Nunca se ha tratado de un "borrón y cuenta nueva", sino de intentar limpiar y pulir las impurezas que desvirtuaron las recias esencias, en este caso de la cultura española.

De ahí que el movimiento regeneracionista cinematográfico español de los cincuenta buscara su legitimación ahondando en la vinculación de su nuevo realismo y la supuesta gran tradición realista de la cultura española, precisamente ajena hasta ese momento a nuestro devenir cinematográfico. Por

tanto, se trataba no sólo de regenerar un cierto cine español desviado de sus intrínsecas posibilidades de reflejo y comprensión de la realidad española, sino de algo más ambicioso: la vía de inserción -por primera vez- del Cine en la senda de la más fuerte y significativa senda cultural española, que no era otra que la del Realismo. Además, esa era también la manera de inhabilitar la acusación inmediata de mimetismo, de extranjerismo, que implicaba cualquier explotación del momento neorrealista. Se podía así "nacionalizar" una tendencia que nacía con la mirada puesta en el exterior, ahondando sus raíces autóctonas; e indirectamente se justificaban las inevitables diferencias que las precarias muestras del "neorrealismo español" mantenían respecto a sus ideales modelos italianos. Esa evocación de los valores realistas de la tradición cultural española se remontaba hasta los primeros momentos de la arribada de las noticias del Neorrealismo. Como tal había sido proclamado en las páginas de Primer Plano:

"Un realismo como lo fue siempre el español, cargado de poesía, pues lo que hicieron los maestros de nuestra pintura, de nuestra literatura fue elevar la realidad, dignificar lo menudo y triste, como cuando Velázquez resaltaba la condición de criatura de Dios de los enanos de la Corte." (C.Fdez. Cuenca, "El sentido nacional de La calle sin sol", Primer Plano nº 424, XI-1948)

"...porque el realismo es la gran aportación de España a las artes." (E.Montes, Primer Plano nº 603, XI-1951)

"...el país que dio al arte universal el realismo no tiene que copiar lo que creó él mismo." (Barreira, Primer Plano nº 604, V-1952)

"El cine español ha abordado con algunas películas el estilo verista o realista. En verdad, esta condición no es, entre nosotros, ni una imitación ni un convencionalismo artificioso. Está en el carácter y el temperamento de los españoles, y se había emparentado con la tradición literaria y teatral antes de que surgiera el séptimo arte." (Gómez Tello, "Hay un camino a la derecha", Primer Plano nº 709, V-1954)

aunque en ocasiones resulta desconcertante la amplitud de criterios desde la que se define el realismo cinematográfico para Gómez Tello, capaz de incluir en su seno a Orduña, Serrano de Osma, Mur Oti...:

"Si tuviéramos espacio escribiríamos lo que algún día habremos de escribir: la pequeña historia del cine «verista» español. Pero ¿es qué el cine español puede ser otra cosa que cine verista...? Para nosotros, «verismo» hay en muchas, en casi todas las películas españolas (...) Y aquí quisiéramos recordar esa Aldea maldita, superior a El lobo de la Sila que vimos en Venecia-; aquí quisiéramos recordar no pocas escenas de Agustina de Aragón, no pocas escenas del mejor Rafael Gil, no pocas escenas de Antonio del Amo, de Carlos Serrano de Osma; lo mejor y más pleno de Nieves Conde; y desde luego a Mur Oti, y de Ruiz Castillo, y de Edgar Neville y perdón por los que podamos olvidar." (Gómez Tello, "Realismo en el cine español: Brigada criminal", Primer Plano nº 531, XII-1950)

Pero posiciones semejantes se mantendrían en esa época y en los años sucesivos por autores muy diversos:

"...nos empeñamos en cobijarnos a la sombra de Pradilla, sin acordarnos de que también Regoyos y Sorolla nacieron en España..." (J.L. Aspiroz, "Por la salvación del cine histórico", La Hora nº 13, 28-I-1949, p.13)

"...resulta que ha sido el realismo -un realismo mágico, un realismo trascendente- el camino casi constante de nuestro vivir artístico; ¿no estará, también, en el realismo, el camino de nuestro cine?" (M. Arroita, "Los caminos del cine nacional", Alcalá nº 2, 10-I-1952)

"La verdad es que el neorrealismo, tal como se ha dado ahora en llamar a esta tendencia cinematográfica que comentamos, ha existido siempre en nuestros escritores. Quizá el escritor español más «neorrealista» de todos los tiempos haya sido don Carlos Arniches." (Gys, "Así es Madrid", Fotogramas nº 224, III-1953)

"El realismo es la esencia de nuestra tradición artística...En definitiva, diremos que desde Séneca a Julián Marías, La Celestina a La colmena, o de Berruguete a Macho, todo nuestro arte es profundamente realista (...) Sin duda Plácido y Los olvidados son las dos películas más españolas realizadas nunca. Berlanga enlaza con esa parte de nuestro realismo que pasa por Séneca, Cervantes y Velázquez, mientras que Buñuel sería el último eslabón de una cadena en la que estarían Marcial, Quevedo, Goya y Cela(...) La fórmula es el realismo. Sólo cuando nuestros autores cinematográficos vuelvan por el camino de nuestra cultura y nuestro arte reconoceremos en sus obras al cine español y lo admitiremos como tal." (A.Llorente, "La fórmula es el realismo", Cinestudio nº 36/37, 1965, p.6)

Parece una competición por aducir nombres resonantes que avalasen esa tradición realista de la cultura española, sin ambages en remontarse hasta Marcial o Séneca (!), pasando por Rojas, Beruguete, Cervantes, Alemán, Quevedo, Lope de Vega, Velázquez, Ribera, Goya, Valle Inclán, Baroja, Cela, Macho...hasta Julián Marías (?), pero no se vaya a creer que es una actitud iletrada de la crítica más reaccionaria, puesto que los nombres propuestos son prácticamente los mismos que en las páginas de la crítica más renovadora...Si sorprendente puede ser encontrarlos con un Julián Marías que difícilmente puede considerarse realista -ni siquiera como filósofo-, no olvidemos que Aristarco también echaría mano de los tópicos cuando añadiese a la lista los nombres de Lorca o Benavente:

"...remitiéndose a la tradición realista de la cultura española, de Cervantes a Benavente y Lorca, ellos buscan la «españolidad» en el filón neorrealista del cine, sigue la iluminación y el magisterio de nuestra cinematografía nacida en la posguerra." (G.Aristarco, "Calle Mayor", Cinema Nuovo nº 108, 1-VI-1957, p.345)

En efecto, las tomas de posición entre los protagonistas del movimiento regeneracionista no difieren apenas de las más arriba indicadas, siendo sin embargo mucho más orgánicas, ya que no derivan de la opinión de alguno de sus colaboradores, sino que adquieren un carácter militantemente programático y editorial:

"A nuestro cine sólo lo puede salvar -con independencia de su estructura industrial y comercial, que eso es otra cosa- su capacidad de asimilación de nuestro pasado intelectual y artístico. De cara a un realismo -en nuestro cine, neorrealismo- que ha sido la tradición de nuestras mejores artes, de nuestras mejores letras (...) Tenemos un pasado plástico realista. Tenemos un genuino espíritu nacional en nuestras formas de expresión literaria. De ahí debe arrancar nuestro cinema (...) «Lo nuevo» nacional no sea otra cosa que llevar a nuestro cine lo que un Ribera, un Lope de Vega o un Mateo Alemán crearon en su época." (Editorial, "El cine español", Objetivo nº 3, V-1954, p.3)

"Todavía no ha nacido Cinema Universitario y ya se nos está viniendo a los oídos un temido presentimiento ¿Cine español realista? ¿Acaso un neorrealismo de segunda mano...? ¡Pesa tanto el carácter realista de España, de su tradición en las artes plásticas y literarias, de su actualidad!" (Editorial, Cinema Universitario nº 1, I-III-1955, p.7)

Vale la pena señalar que en ambos casos se indica explícitamente la vinculación entre las posibles corrientes neorrealistas y el Neorrealismo, en ese juego de aproximación entre un modelo foráneo contemporáneo y una pretérita tradición autóctona. No olvidemos que la editorial de Cinema Universitario terminaba con una frase de neto sabor regeneracionista:

"Nunca es tarde en España para rescatar el sepulcro de Don Quijote."

Evidentemente esas opiniones también eran asumidas por destacados colaboradores de ambos medios y muy especialmente por el "ideólogo" Muñoz Suay:

"Tenemos una profunda convicción de que si nuestro futuro cine nacional ha de hallar una ideología, un contenido, es en el realismo -con todas sus variantes, infinitas gamas, estilos y posibilidades- donde ha de encontrarlo (...) Si tenemos presente por un lado el sentimiento realista del hombre español y por otro una situación virgen, que contiene una vida llena de realidad, podemos estar seguros que el cine español

«puede y debe» ser realista..." (R. Muñoz Suay, "Caracteres de un cine español", Objetivo nº 6, VI-1955, p.21)

de quien Fontela reproduce unas significativas palabras:

"España es virgen en todos los sentidos, su pueblo, sus gentes, esperan con esperanza el día en que su vida, trágica o simple, colectiva o individual, pueda expresarse realísticamente en el cine. El pasado cultural e intelectual de España es un pasado realista. Su teatro, su novela, su poesía, su pintura, su escultura, han entregado al mundo obras llenas de humanidad y realismo. Lope de Vega, Cervantes, Alberti, Goya, Berruguete, no son sino ejemplos. Si tenemos presente por un lado el sentimiento realista del hombre español y por otro lado una situación virgen que contiene una vida llena de realidad, podemos estar seguros que el cine español «puede» y «debe» ser realista." (R. Muñoz Suay, en: Santos Fontela, II-1, 1966, p.16)

Al respecto de estas consideraciones apenas podemos encontrar reticencias, ante lo general del consenso. Señalemos tan solo la advertencia que algún tiempo después haría Santiago San Miguel en Nuestro Cine:

"Si queremos considerar seriamente los posibles resultados concretos de un encuentro entre la realidad española y nuestro cine, es necesario, en primer lugar, rechazar, por peligrosos, dos enfoques habituales. Uno, que viene dado por una perspectiva literaria y literaturizante que trata de convertir el cine español en un eslabón más de una larga cadena que marcharía, ininterrumpidamente, desde la novela picaresca hasta nuestros días; posición falsa que empieza por desdeñar las muy particulares condiciones de nuestra historia del cine y, fundamentalmente, los datos industriales y artísticos en los que ahora ha de producirse, datos que nada tienen que ver con las situaciones concretas en las que fue desarrollándose toda esa tradición literaria. Otro consiste en enjuiciar el problema desde lo unitario -y para mí abstracto- de una problemática cultural europea." (S. San Miguel, "Posibilidades de un realismo cinematográfico español", Nuestro Cine nº 12, VI/VII-1962, p.1)

VI. 9. BARDEM / BERLANGA Y EL NEORREALISMO

Hasta aquí hemos comprobado como el movimiento regeneracionista cinematográfico tuvo su expresión a través de la prensa escrita más o menos especializada o de determinados actos colectivos, entre los cuales las Conversaciones de Salamanca iban a ser el epicentro simbólico. Sin embargo, debemos comprobar hasta que punto esas posiciones renovadoras tenían algún tipo de manifestación a través de la propia práctica fílmica; es decir, bajo que circunstancias aparecen una serie de films que aporten alguna contribución a las ideas reformistas.

Por lo dicho en los apartados anteriores, parece claro que cualquier plasmación fílmica de las posturas regeneracionistas debía pasar por el Realismo; y que tal como hemos planteado, eso significaba retomar el modelo neorrealista como punto de referencia. Sin embargo, también es cierto que ni el momento de arranque -y sobre todo plenitud- de la corriente renovadora, ni su propia vocación de españolidad permitían un simple mimetismo del cine italiano. En efecto, cuando arranca la obra de Bardem y Berlanga, que durante varios años van a ser los exclusivos integrantes de la tendencia, antes de que ya en los últimos años de la década se les sumen tan solo Ferrerí y Gernán Gómez, el Neorrealismo italiano ya ha entrado en franca decadencia; aún siendo un inmediato precedente de indiscutida importancia mundial, el Neorrealismo ha dejado de ser actualidad viva y en todo caso está derivando en diversas vías de desarrollo/superación. Por tanto, ninguno de esos cuatro cineastas citados optará por el mimetismo neorrealista, sino que el suyo será ya un Neorrealismo de segundo grado.

Con ello se cumple una curiosa paradoja: mientras que en el período anterior, en el "Neorrealismo como moda", unos cineastas bastante distantes de las posturas ideológicas y morales del Neorrealismo se aplicaban a adoptar sus apariencias más obvias -escenarios naturales, intérpretes no profesionales,

ambientes proletarios, problemas sociales, etc.-, cuando el sentido crítico y social del Neorrealismo se convierte en ejemplo impulsor, las apariencias neorrealistas se debilitan. Aquellos cineastas que toman el Neorrealismo como modelo en su empresa regeneradora no lo hacen desde la obsesión mimética, sino en la perspectiva de una postura moral que respalda una opción estética personal. Parece evidente que el cine de Bardem y el de Berlanga son sensiblemente distintos entre sí -dejando aparte el tema controvertido de sus trabajos mutuos-, tal como luego lo serán respecto a ellos y entre sí las propuestas de Ferrerí y Fernán Gómez. También hablábamos de policentralidad en relación al Neorrealismo, pero aún así será difícil -y erróneo- pretender ubicar esos films españoles directamente en el área neorrealista. En breve: ni siquiera en relación a la promoción regeneradora podremos hablar de un Neorrealismo pleno español, aún en un caso como este en que el Neorrealismo y sus consecuencias están absolutamente en el horizonte de ese pequeño puñado de cineastas.

El papel de Bardem, Berlanga, Fernán-Gómez y Ferrerí en la historia del cine español ha sido tradicionalmente reconocido como mucho más relevante que el de los Nieves-Conde, del Amo, Mariscal, Iquino, etc. Eso ha significado una atención crítica e historiográfica mucho mayor, aún en sus profundas insuficiencias. Recordemos que aún está por hacer -aunque parezca increíble- un auténtico trabajo monográfico en profundidad sobre la obra de Bardem, del que hace muchos años ya nadie ha vuelto a hablar (con la excepción de una débil tesis de Antonio Castro no publicada), en España posiblemente desde el temprano librito de Egidio (II-2, 1958), y fuera, desde el texto de Marcel Oms (II-2, 1962). Respecto a Berlanga, son mucho más abundantes los textos que le dedican su atención, eso sí, todos nacionales; pero aún y así se trata las más de las veces de simples panegíricos (Galán, II-2, 1978), libros de entrevistas con el cineasta (Hidalgo-Hdez. Les, II-2, 1981 / Gómez Rufo, II-2, 1990) o recopilaciones de materiales diversos (Pérez Perucha, II-2, 1980/81), aunque este último sea lo más interesante de entre lo publicado, aparte del también antiguo tomito de Pérez Lozano (II-2, 1958).

Algo semejante se puede decir de Fernán-Gómez, que sólo ha recibido los homenajes festivaleros habituales (Hidalgo, II-2, 1981 / Galán, II-1, 1984), mientras que Ferrerí ofrece una bibliografía internacional algo más amplia y analítica, con la salvedad de que apenas atiende a su inicial período español; la excepción es el único libro que se le dedicó en España (Riambau, II-2, 1990), que sí aborda parcialmente la cuestión.

En base a esa situación, debemos advertir que nuestra aproximación a estos autores va a ser necesariamente parcial, centrándonos muy específicamente en los rastros que el modelo neorrealista haya dejado en sus películas, dejando de lado otros aspectos no menos significativos desde otras parcelas.

Antes de eso, sin embargo, debemos insistir en el considerable significado del tándem Bardem-Berlanga dentro del cine español, aunque no queremos abrumar con las montañas de referencias a las dos B (luego se añadiría la tercera, la de Buñuel). Simplemente un par de citas que sintetizan tantas otras:

"Sí es el cine el que debe educar a su público, los casos como el de Bardem y Berlanga, realmente afortunados por usar un prisma que rompe con la costumbre, dejan de ser fenómenos aislados para convertirse en floración progresiva. Tras de ellos deben venir otras, hasta que predomine sobre el panorama general ese cine que hoy es de minorías." (A. del Amo, "El cine español visto por sus directores", El Cine nº 4, VII/VIII-1958, p. 35)

"Al sobresalir como dos hitos solitarios en la cuidadosamente nivelada planicie gris de nuestro cine, estos dos directores adquieren, casi por definición, un carácter distante, mítico, irreal." (J.L. Egea, "Bardem hoy", Nuestro Cine nº 29, V-1964, p. 19)

aunque resulte mucho más significativo que, dejando de lado otras consideraciones, la historiografía posterior más crítica con las posturas regeneracionistas no deje de reconocer, cuando menos, la significativa excepcionalidad de los dos cineastas, por muy discutible que la consideren:

"Para la fauna progresista -presente y futura- Bardem y Berlanga serán «dos hitos solitarios en la cuidadosamente nivelada planicie gris de nuestro cine». Ciertamente en un espacio cubierto por fantasmas triunfalistas y vocecitas canoras a lo Joselito las propuestas de los francotiradores nos parecen avanzadas e incuestionablemente necesarias para desbloquear una situación asfixiante que recubre el cine español por los cuatro costados -incluso y sobre todo, «por arriba», léase cine so tal-. Pero no es menos evidente

que en una situación de penuria y de miserabilismo se tiende a sobrevalorar y levantar hitos allí donde no exista más que tímidas -y poco menos que controladas- opciones de despegue." (Font, II-1, 1976, p.156/157)

De hecho, en su momento, hasta las posturas más críticas contra Bardem y Berlanga, no dejaban de reconocer su papel indiscutible dentro del cine español. Por ejemplo, las acusaciones del joven Saura a causa de la falta de apoyo recibido por esos dos cineastas ya establecidos:

"Nada les habíamos reprochado hasta ahora porque creíamos en ellos. Toda la juventud española se ha visto envuelta durante algunos años en el divismo Berlanga-Bardem y nadie ha protestado nunca. Hoy, nosotros protestamos y queremos dejar bien claro que, tanto Juan como Luis, nada han hecho por ayudar a los que llegaban detrás, a los que ellos necesitaban para continuar abriendo la brecha comenzada. No sé si sólo buscaban el prestigio personal, si tras la ayuda solicitada a la juventud sólo estaba el ansia de llegar pronto; sólo sé que seguimos esperando que alguien nos eche una mano. Es ésta la primera causa de nuestro retraso, que quede claro." (C. Saura, "Nosotros, las esperanzas pendientes", Film Ideal nº 33, VII-1959, p.15)

lo cual confirmaba -con motivos sospechosos- la observación anticipada por Caliste Cosulich:

"La única conclusión que parece posible ante este panorama es que el ejemplo de Berlanga y, más aún, de Bardem, no ha conseguido hacer escuela." (C. Cosulich, "Settimana de cinema spaguolo", Cinema Nuovo nº 104, III-1957, p.96)

Por tanto, es un lugar común razonable entender que Bardem y Berlanga eran a mediados de la década de los años cincuenta la bandera del cine español, reconocida -de buena o mala gana- por la totalidad de la crítica y la profesión. ¿Podía significar eso que las posturas regeneracionistas habían triunfado? Obviamente no. No se daban las condiciones objetivas para ello; en todo caso, los dos nombres consagrados y prestigiados internacionalmente eran la coartada del Régimen, la excepción que

permitía confirmar la regla, el brillo que con su deslumbramiento ocultaba la miseria; con lo cual se cumplía una nueva paradoja, puesto que en el fondo las posiciones reformistas llevadas modestamente a la práctica significaban un apoyo para el mantenimiento de la situación establecida. Una contradicción que sin embargo resulta bastante comprensible:

"Recientemente un sector de la crítica ha arremetido contra las obras del tándem Bardem-Berlanga, tachándolas de pactistas y pequeño-burguesas. Veinte años más tarde resulta fácil arrojar piedras contra unas películas hechas en momentos tan difíciles."
(Alcover-Pérez Gómez-Urbez, II-1, 1976, p.208)

Tampoco es razonable, desde nuestra actual perspectiva, mantener la idea de Bardem-Berlanga como un tándem unitario. Tras la coyuntural y nada fácil dirección conjunta de Esa pareja feliz y las desavenencias surgidas en la preparación de Bienvenido Mr. Marshall que desembocaron en una ruptura entre ambos, nunca superada del todo, es difícil sostener la idea de un dúo unido. Por otra parte, tampoco es exacto que las posiciones de ambos dentro del cine español fuesen equivalentes: el reconocimiento internacional era la base del prestigio de un Bardem en aquellos momentos más incómodo para el Régimen, mientras que Berlanga siempre fue mucho más discutido en el extranjero y en cambio más amablemente recibido en el interior, dado que sus primeras películas aparecían con las aristas más limadas que la obviedad - a veces excesiva- de los mensajes bardemianos.

Hablar pues de las posiciones del tándem no deja de ser un espejismo, aunque en el fondo -muy en el fondo- coincidiesen en la necesidad de la renovación del cine español. De todas formas, años después será Berlanga quien revisará críticamente esa postura renovadora -a partir de su intervención en Pésaro en 1977-, achacando a sus presupuestos de entonces la consecuencia de la decadencia de una supuesta "era dorada" de la industria cinematográfica española.

"...hemos reaccionado ante ese cine -sobre todo en la década de los cincuenta- con excesivas dosis de redentorismo y desde posiciones demasiado culturalistas, merced a la influencia del Neorrealismo italiano. Esto, en definitiva, ha sido negativo para nuestro cine (...) No da cierta pena, pues, haber

jugado en un determinado momento la baza del Neorrealismo y me habría gustado hacer un cine similar al que, por ejemplo, ahora está realizando García Sánchez y algún que otro cineasta que trabaja e la línea populista." (L.Berlanga, Contracampo nº 24, I-1981, p.16/17)

"¿Se construía mejor un cine vinculado popularmente a nuestro público a través de ese falso neorrealismo que trajimos los directores de entonces, poniéndolo de moda y ayudados por los estamentos oficiales para imponerlo?" (L.Berlanga, Archivos de la Filmoteca nº 4, XII/II-1989/90, p.124)

De todas formas, las posturas de Berlanga nunca han destacado por su rigor y coherencia. Recordemos como evoca, en el libro de Gómez Rufo, su contacto con el Neorrealismo:

"El origen de las Conversaciones de Salamanca fue la Semana de Cine Italiano que se celebró en Madrid mientras nosotros éramos todavía alumnos de la Escuela de Cine. Vinieron los italianos, nos enseñaron el neorrealismo y, como buenos alumnos, nos quedamos fascinados, sobre todo con la generación inicial de esta escuela: Rossellini, Vittorio De Sica, Zavattini. Por encima de todos, Cesare Zavattini, el guionista por excelencia de todo el neorrealismo, con quien contactamos personalmente y con el que yo llegué a escribir varios guiones. Se vino a España y ayudó a formar UNINCI, la productora que hicimos todos los progres. Zavattini fue nuestra bisagra, nuestro contacto con el neorrealismo, el embajador y promotor del neorrealismo en España. Su influencia trajo como consecuencia el intento de hacer un cine popular y testimonial por parte de algunos directores como Nieves Conde, Bardem, del Amo o yo mismo. Así nacieron Surcos, Esa parecía feliz o Día tras día, todas por influencia del neorrealismo." (L.Berlanga, en: Gómez Rufo, II-2, 1990, p.166)

Sí revisamos esas declaraciones, apreciaremos que las confusiones son notorias: no se sabe muy bien si se está refiriendo a la Primera o Segunda Semana de Cine Italiano. En función del decir que eran aún alumnos de la Escuela parecería remitirnos a la

Primera (1951), puesto que cuando se hizo la Segunda (1953) ya había realizado Esa pareja feliz -con Bardem- y Bienvenido Mr. Marshall; pero al mismo tiempo, la referencia al contacto con "los italianos" y muy concretamente con Zavattini parecería significar la referencia a la Segunda. Por supuesto, la contribución de Zavattini en UNINCI es pura fantasía, puesto que la productora ya interviene en Bienvenido Mr. Marshall en 1952, un año antes de la primera venida de Zavattini a España. Otra cosa será que el guión conjunto entre Berlanga y Zavattini -de hecho dos guiones- fuese financiado por UNINCI. Y por supuesto, la influencia de Zavattini llegó a través de las películas por él guionizadas que se estrenaron en España, puesto que todas las citadas por Berlanga son anteriores a 1953, y no del contacto personal. La inspiración y el impulso zavattinianos -indiscutible sobre algunos cineastas- fue muy relativamente un magisterio directo, sino a través de sus películas y escritos.

Siendo así las cosas, ¿se puede hablar de una actitud común de ambos cineastas ante el Neorrealismo? ¿O tendrá razón Santos Fontela cuando planteaba que:

...al seguir caminos separados, dieron curso a sus propios conceptos del cine que no tenían demasiado que ver con el neorrealismo, especialmente en el caso de Bardem." (II-1, 1966, p.70)?

Frente a esa postura, se podrían aducir argumentos de supuesta autoridad, como el de De Sica:

"En Bardem y Berlanga hay una influencia neorrealista" (V. De Sica, Cinema Universitario nº 4, XII-1956, p.55)

que sin embargo nos dice muy poco en la medida en que podemos dudar muy fundadamente de sus conocimientos al respecto, como para considerar decisiva su opinión. Pero hay otros autores mucho más próximos a la realidad española que abundan en sumar ambos nombres en esa subordinación a los modelos italianos:

"Una semana de cine italiano, con proyección de algunas obras clave del neorrealismo, orienta el camino de nuestros dos mayores valores actuales, Berlanga y Bardem, que un día harán, quizá, el cine que deben hacer, pero que aún siguen viviendo de prestado." (Pérez Lozano, "Cine español", Film Ideal nº 21, VII/VIII-1958, p.3)

"Quizás, erróneamente, se pensara que Bardem y Berlanga, solos, como dos traumaturgos, podían con su sola fuerza lanzar el neorrealismo español a rodar por la vida." (L. Egidio, "La esperanza diferida", Cinema Universitario nº 14, V-1961, p.5)

sia que falten los que prefieren matizar las diferencias que les separan incluso en esa perspectiva de afinidad neorrealista:

"Hay dos líneas ya trazadas que separan la divisoria existente entre Bardem y Berlanga. Por una parte la del realismo (o cine-testimonio) y por otra, la del neocineasta. Son dos vertientes distintas, auténticamente españolas, sobre las que descansa la base de nuestro cine. En cualquiera de los dos casos nos enfrentamos ante una estilística esencialmente humanista: en ella es el hombre el centro de atención. Esto ha sido siempre un síntoma innato en nosotros. No hay más que observar la escasa importancia que tiene -por ejemplo- el paisaje en nuestra literatura o en nuestra pintura." (J. Aguirre, "El cine español de hoy a mañana", Film Ideal nº 21, VII/VIII-1958, p.14)

"Es fácil suponer que J.A. Bardem quedó aún más impresionado que tú porque él tenía una preocupación política más definida que la tuya. Sin embargo, resulta curioso observar al cabo de los años cómo tu cine se ha mantenido -con las debidas innovaciones- mucho más cercano a la estética del neorrealismo que el de Juan Antonio." (Galán, II-2, 1978, p.14)

VI.9.1. ESA PAREJA FELIZ

En todo caso, el tándem Bardem-Berlanga funcionó como tal en un film, su "opera prima", Esa pareja feliz. ¿En qué medida aparecen en este film elementos de influencia o derivados en algún modo del modelo neorrealista? Si atendemos a los comentarios de la época y sobre todo a los posteriores, parece que la influencia neorrealista es incuestionable. De hecho, cuando la presentación privada de la película -en 1951- el Neorrealismo empezaba su carrera comercial en España, pero hay que considerar que la aparición pública de la película no llegó

hasta agosto de 1953, momento en que el Neorrealismo ya era un tópico crítico considerable. Si tomamos un par de ejemplos, vemos como en 1952 todavía Gómez Tello no está muy seguro de donde colocar la película:

"¿Cine neorrealista? ¿Comedia a la española? ¿Drama sensible bajo la luz de plata del cine? Simplemente, un trozo de la vida de un matrimonio lleno de ilusiones. Eso es la película Esa pareja feliz." (Gómez Tello, E.p.f., Primer Plano nº 616, VIII-1952)

mientras que dos años después Jesús Ruíz daba por hecha su influencia zavattiniana:

"Película donde se daban cita los más acusados matices desde el realismo mágico del De Sica de Milagro en Milán a Charles Chaplin, pasando por René Clair." (J. Ruíz, "Cómicos", Correo Catalán 17-V-1954)

Pero la cuestión de las fechas es en este caso fundamental: esa distancia entre la producción de film, a mediados de 1951, y su pésima salida comercial -en pleno verano de 1953- como consecuencia directa del éxito de Bienvenido Mr. Marshall significaron en su momento que de una parte se considerase como un simple film de iniciación cinematográfica de sus responsables, a la espera de una obra más sólida como parecía ser Bienvenido.... De otra parte, la experiencia neorrealista acumulada por la crítica y espectadores españoles en esos dos años -incluyendo las dos Semanas de Cine Italiano- iban a representar que se localizasen influencias y mimetismos en verdad imposibles.

Eso, que sería más disculpable en el terreno de la crítica inmediata, lo es mucho menos con una perspectiva histórica, que se nos ofrece siempre como apresurada e inexacta. Si repasamos la considerable cantidad de referencias al film que críticos e historiadores posteriores han efectuado nos encontramos algo así:

"Para alcanzar (al público español), Bardem y Berianga han escogido la vía del realismo rosa, proponiéndose para después darle otro alimento intelectual." (Oms, II-2, 1962, p.7)

"...si algún impacto tuvo Esa pareja feliz fue el tener una frescura, una espontaneidad; mostraba unas cosas que estaban al alcance de todos: era un neorrealismo muy «sui géneris», muy filtrado, pero al mismo tiempo, era muy directo, muy de verdad. No estábamos acostumbrados a ver esto." (J.A. Bardem, "Bardem 64", Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.30)

"Esa pareja feliz era una aproximación a la realidad española de la época bajo un prisma neorrealista." (Guarner, II-1, 1971, p.56)

"...tiene la ingenuidad e indecisión adolescente de una primera obra, pero también su espontaneidad y su gracia; más una atención hacia el hombre medio, venida del neorrealismo." (Villegas, I-1, 1973, p.88)

"...verdadero arranque de un posible neorrealismo español -que nunca fue- y de un nuevo cine -que pudo ser-;..." (Brasó, II-2, 1974, p.29)

"El planteamiento de la película es una consecuencia de la sorpresa que produciría en toda esa generación de hombres jóvenes el conocimiento de Roma, ciudad abierta, de Rossellini, exhibida en una sesión privada." (D. Galán, "L.G. Berlanga o el cine muerto de hambre", Dirigido por... nº 13, V-1974, p.3)

"...intentaba, por vez primera, predicar una imagen y conformarla con la realidad española rechazando la tradición enfática y ampulosa (...) Lo hacía, todo hay que decirlo, a modo de tímido coqueteo con el sintagma clásico del cine español, y con arreglo a una vena agrídulce de claras connotaciones pequeño-burguesas que referencialmente nos remitirían a la corriente más derechista del neorrealismo italiano -el neorrealismo rosado de los postcaligráficos-..." (Font, II-1, 1976, p.156)

"La película tiene una clara influencia del ala derecha y sentimental del neorrealismo, fruto del fuerte impacto producido por la famosa Semana de Cine Italiano de Madrid." (M. Hernández- Revuelta, II-1, 1976, p.32)

"-¿A quién le adjudicamos la amargura? ¿Tal vez a la influencia del neorrealismo italiano?"

Pudiera ser; pero se me ocurre algo más sencillo. es trasfondo de amargura puede venir simplemente de la propia biología, de lo que lleva uno dentro de sí (...)
-Los expertos entienden la aparición de esta película, y de otras posteriores tuyas, como un epígono español del neorrealismo italiano y, efectivamente, hay algunos elementos comunes." (Hdez. Les-Hidalgo, II-2, 1981, p.33)

"Pues bien, tomada aislada la secuencia inicial de Esa pareja feliz no presenta ninguna duda. Se trata de la contribución de Bardem y Berlanga al debate que tuvo lugar a comienzos de los años cincuenta, contribución que además queda claramente reforzada por la forma del resto del film, que es de una manera obvia deudora de la corriente neorrealista." (F. Fanés, en: Pérez Perucha, II-2, 1981, p.30)

"...comedia popular de carácter sencillo pero sobre todo un original intento de renovación influido por el neorrealismo..." (Borin, II-2, 1990, p.15)

Teniendo en cuenta esos comentarios, se hacen obligadas algunas observaciones y puntualizaciones. Parece claro que apenas nadie duda de la voluntad neorrealista del film, con matizaciones como las de Oms o el ala radical de nuestra crítica que la alinean en el espécimen "rosa" del Neorrealismo, entendido como ala derechista del mismo, mientras que otros consideran determinísticamente que esa vocación neorrealista surge de la voluntad de aproximación a la realidad del país.

Pues bien, el conocimiento del Neorrealismo por parte de Bardem y Berlanga en el momento de realizar Esa pareja feliz debía ser necesariamente muy débil, fruto tal vez de lecturas y del conocimiento directo de un puñado mínimo de films. Recuérdese que en el momento del rodaje tan sólo se habían estrenado entre nosotros algunos títulos como Cuatro pasos por las nubes, Vivir en paz, Inventud perdida, Ladrón de bicicletas, Cielo sobre el pantano y Una hora en su vida, además de la posible visión de Roma, ciudad abierta en el pase privado de 1950. Por tanto, difícilmente se podía entender una influencia -que no fuese "de oídas"- de Milagro en Milán, no estrenada en España hasta abril de 1952, o La ilusión rota, por citar un par de títulos concretos que pudieran tener alguna resonancia en el film de Bardem y Berlanga.

Por otra parte, de una vez por todas hay que acabar con la especie -tan contundentemente enunciada por Marta Hernández- de que los dos cineastas españoles estaban influenciados por la asistencia a la Semana del Cine Italiano de Madrid. Aún suponiendo que se están refiriendo a la Primera Semana -pues la Segunda no se desarrolló hasta marzo de 1953-, hay que volver a recordar que aquella no se celebró hasta el mes de noviembre de 1951 -del 14 al 21-, mientras que el rodaje de Esa pareja feliz se desarrollaba en torno al mes de mayo (con lo que el guión, que se vería seriamente retocado, aún era anterior a esas fechas). Recordemos al respecto la anécdota que nos narró Muñoz Suay cuando evocaba que uno de los días de rodaje -concretamente en la escena del cine donde el personaje que dice "vaya, ya han cortado el beso" era precisamente la mujer de Muñoz Suay- coincidió con la jornada de boicot a los transportes públicos madrileños, por lo que camino del estudio tuvieron que atravesar a pie todo Madrid; la fecha de ese boicot era el 22 de mayo de 1951. Sin embargo, en disculpa de esos comentarios apresurados de tantos críticos hay que decir que el propio Berlanga ha confundido la cuestión en diversas ocasiones, como cuando declaraba que:

"Antes de hacer Esa pareja feliz asistimos a una semana de cine italiano en la que participó Cesare Zavattini, con cuya personalidad quedamos fascinados." (Berlanga, en: Hdez.Las-Hidalgo, II-2, 1981, p.37)

donde no sólo olvida las fechas de la primera Semana, sino que una vez más las confunde con la Segunda, que fue a la que asistió Zavattini, casi dos años después del rodaje de su "opera prima".

En conclusión, Esa pareja feliz tiene indudables elementos para ser considerada la primera película española del nuevo empeño regeneracionista que tomara el Neorrealismo como modelo mucho más general que no como campo de mimetismos concretos, tal como subraya Fanés al evocar la primera secuencia-parodia del cine histórico de la época. Pero eso no implica que fuese un film trazado a imagen y semejanza del Neorrealismo, de forma plenamente consciente y fruto de un conocimiento amplio de semejante fenómeno.

Ahora bien, asumiendo que en Esa pareja feliz las incidencias neorrealistas directas son necesariamente menores y menos directas que las tantas veces señaladas, sin embargo no podemos dejar de intentar repertoriar aquellos aspectos que sí justifican su mencionado carácter de iniciación de una corriente.

Una área de interés sería el prestar atención a las explícitamente indicadas influencias no neorrealistas que Esa pareja feliz parece haber revuelto. Entre ellas aparecen las de dos films concretos: Se escapó la suerte (Antoine et Antoinette, 1947), de Jacques Becker, y De hoy en adelante (From This Day Forward, 1946), explícitamente asumidas por el tándem español:

"Inicialmente estaba apoyada, deliberadamente, en tres películas: tenía que ser «como» Antoine et Antoinette, de Jacques Becker; «como» De hoy en adelante, de Jean Berry, y como Solidad, de Paul Fejos. Pero esto fue deliberado desde el principio (...) Así que decidimos hacer una cosa de ese tipo; esto no es copiar, sino un gesto de veneración al cine, un estado de humildad si queréis..." (Bardem, "Bardem 64", Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.30)

"Juan Antonio y yo decíamos que esta película la habíamos hecho a partir de dos grandes iluminaciones: una no cinematográfica, el sainete de Arniches, y la otra, una película de Jacques Becquer que nos había impresionado mucho, Antoine et Antoinette. Pero la realidad es que el porcentaje mayor de cine consumido por nosotros era de cine americano." (Berlanga, en: Hdez.Les-Hidalgo, UU-2, 1981, p.32)

El parecido con la primera se situaría sobre todo en el terreno argumental, ya que el film de Becker se centra en la vida de una humilde pareja formada por una vendedora de grandes almacenes y un obrero tipógrafo que gana un premio en la Lotería, habiendo perdido él el billete que finalmente acaban por recobrar. Tímido intento de cine realista y populista de la inmediata postguerra, el film de Becker -bastante excepcional en su contexto- conectaba con la tradición de la comedia populista francesa de los treinta que había tenido en René Clair y, parcialmente, en Jean Renoir dos claros exponentes. Recordemos que Sadoul valoraba así el film de Becker:

"Uno de los primeros films franceses que haya mostrado con precisión y ternura la vida de los obreros parisinos, en una pequeña buhardilla, en el cuadro preciso de la postguerra, con sus dificultades y la felicidad de una pareja enamorada. Se puede vincular este logro delicado a la corriente «neorrealista» francesa que se bosquejó entonces sin poder expanderse." (G.Sadoul, Dictionnaire des Films, París, Seuil 1976)

De hecho, es fácil entender que el propio Clair, uno de los cineastas más conocidos y apreciados en España del cine mundial, estaba detrás del interés por esa película, rara muestra del cine francés más interesante de la época que había llegado a nuestras pantallas. De la influencia de Clair no faltan referencias, tal como recuerdan Fdez. Cuenca o Pérez Lozano, este último en relación al último plano del film, o más tarde Galán. Así lo señalaba Ernesto Foyé en su crítica del film:

"...también sonará mucho el nombre de René Clair al juzgar Esa pareja feliz; pero no confundamos la influencia con el plagio. Saber elegir los maestros es una prueba de talento; copiarlos es servilismo o incapacidad creadora." (E.p.f., Noticiero Universal 2-IX-1953)

Por tanto, dos aspectos indirectamente vinculados al Neorrealismo -el antecedente populista de Clair, la tenue corriente neorrealista francesa- influyeron más activamente sobre Esa pareja feliz que no el Neorrealismo en sí mismo.

La segunda área de influencia venía dada, como hemos dicho, por De hoy en adelante, el film de John Berry, luego represaliado en la "caza de brujas". Aquí se trataba -partiendo de la novela All Brides Are Beautiful, de Thomas Bell- de los recuerdos de una pareja en el Nueva York de la postguerra, rememorando sus difíciles primeros años de unión, en plena depresión. La crítica había alabado su ironía, poesía y realismo, de tal forma que era coherente que pudiera entroncar con las intenciones de los dos cineastas españoles. Tras el film de Berry, sin embargo, se escondía de nuevo otras mayores influencias procedentes de Hollywood, sobre todo el también muy prestigioso Frank Capra y en mucha menor medida Preston Sturges, que ahora nos interesan en menor medida.

Un segundo aspecto a tener en cuenta, junto a las influencias directas bien definidas, en la coloración neorrealista de Esa pareja feliz se centra en la indudable vocación realista del film; como una "comedia realista" la calificaba años después Román Gubern ("Prehistoria del NCE", Nuestro Cine nº 64, p.15). Ese realismo se fundamentaba no sólo en la presencia de un escenario real:

"...encuentran el auténtico Madrid de posguerra con su impresionante pobreza, camuflado hasta entonces (salvo en el Surgón de Nieves Conde) por el cine español." (D. Galán, "Berlanga...", Dirigido por... nº 13, V-1974, p.3)

sino en el abordar determinados aspectos de la vida cotidiana de una pobre pareja trabajadora. Así, Esa pareja feliz se ofrecía como una aproximación casi insólita al español medio, con sus problemas y sus ilusiones. El mero hecho de abordar la vida cotidiana en un medio obrero convertía al film en un hito insólito; junto con el verismo ambiental, esos nuevos personajes inscribían la película en la línea de esa vocación de contigüidad que suponíamos intrínseca al Neorrealismo. Y eso fue asumido como una característica el film sin mayores dudas por autores procedentes de todos los sectores ideológicos:

"Posiblemente ustedes tengan enfrente de su casa una pareja así." (Gómez Tello, E.p.f., Primer Plano nº 616, VIII-1952)

"La trama, el ambiente, los tipos y los problemas de Esa pareja feliz son de hoy, contados con un lenguaje cinematográfico de hoy, y el héroe sencillo y humilde de la fábula simboliza a millones de hombres como él." (Barreira, E.p.f., Primer Plano nº 673, IX-1953)

"¿Quién se dio cuenta de que Esa pareja feliz era la primera película española que encuadraba al español medio de nuestra postguerra: el obrero especializado, que viste de mono y de chaqueta, que cena un bocadillo en el cine de barrio, va al fútbol, sueña con una "vespa", estudia radio, juega a las quinielas y un buen día se encuentra con que forma parte de Esa pareja feliz." (García Escudero, II-1, 1954, p.179)

"En Esa pareja feliz por primera vez, a propósito, una pareja de trabajadores se convierte en protagonista de un film español (...) Muchos problemas que preocupaban en 1951 a los españoles (el alojamiento, el cine falsamente histórico, la lotería, el mercado negro, etc.) vienen presentados en la pantalla con una sinceridad hasta entonces desconocida." (R. Muñoz Suay, "La lunga speranza...", Cinema Nuovo nº 130, 1-V-1958, p.268)

"El valor de esta primera obra, inmadura y titubeante, es el de situar la cámara en un estrato social ignorado por nuestro cine y nuestra literatura y utilizado exclusivamente como coartada para expresar la satisfacción de las clases menesterosas ante su situación...La historia de este pareja de obreros debió resultar insólita en el panorama cultural y existencial de la España de 1951." (G.Dueñas-Olea, "Bardem: Filmografía comentada", Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.41)

"...en Esa pareja feliz aparecía, por vez primera a lo largo de la posguerra, el proletariado, ese enemigo implacable que, a falta de poder extinguirlo, se le había ignorado en el cine español o simplemente reducido -al objeto de mejor integrarlo- al papel de majo chulapón zarzuelero o pobre desgraciado de suburbio. En Esa pareja feliz aparecía por vez primera un medio popular y un estrato social desacreditado por la tradición sainetesca." (Pont, II-1, 1976, p.155)

"Vosotros quisisteis simplemente coger a un obrero con boina y ver que le pasaba por dentro." (Galán, II-2, 1978, p.15)

"...cinta sobre las ilusiones de nuestra clase trabajadora que ofrecía una visión realista y aguda de la España de posguerra, narrada con aire de sainete arnichesco." (Caparros, II-1, 1983, p.36)

"Aunque vista con humor y ternura, Esa pareja feliz escondía una visión acre de la vida de un barrio obrero en el que un joven matrimonio sueña con mejorar su futuro. Todo es mediocre: el patio de vecinos, esa humillante hambre a medias, la enseñanza por correspondencia, el cine de sesión continua, el imperio de la radio, la picaresca, los sueños y el amor (...). En ese aspecto documental, que más tarde recogerían otros autores, reside hoy lo mejor de la película." (D.Galán, en: AAVV, II-1, 1989, p.213)

De ahí que más allá de las evidencias formales y temáticas, Esa pareja feliz se aproximaba a uno de los items centrales del fenómeno neorrealista: la contigüidad de lo real. En un año tan simbólico como 1951 -el mismo de Surcos, por otra parte- Bardem y

Berlanga afrontaban, con todas las timideces y autocensuras, una apertura hacia lo real sin duda muchísimo más contundente de la que en su momento pudieran haber significado Cuatro pasos por las nubes o I bambini ci guardano en el protoneorrealismo. Como señalaría García Escudero:

"Esa pareja feliz no era cine social, pero era ya la España real frente a la España fingida de la mayor parte de nuestro cine." (II-1, 1958, p.278)

La diferencia sensible con Surcos era que Esa pareja feliz no recurría a personajes bordeando -o cayendo en- la marginación, como los delincuentes, prostitutas, titiriteros, etc. No recurría a esa coartada para el reflejo de los problemas sociales del momento, sino que precisamente los insertaba en la absoluta normalidad de la inmensa mayor parte de los españoles. Por otra parte, tampoco era un film centrado monográficamente en un tema, como ocurriría con algunos posteriores; así, el problema de la vivienda se hacía vivo y evidente, pero no monopolizaba el discurso social del film.

De hecho, ese discurso "social" de Esa pareja feliz se ofrecía como algo más abstracto que un simple memorial de agravios y carencias de las clases trabajadoras. Iba más allá de la descripción de problemas concretos como la vivienda, el paro y la inseguridad laboral, la alimentación, el ocio, etc. -bien conocidos de todos los españoles- para intentar abordar cuestiones menos concretas pero a la vez más profundas: las esperanzas e ilusiones de los españoles, el anhelo de felicidad y la desesperada ansia de promoción social. Y es en relación a esa intención testimonial y reflexiva donde situaríamos el segundo aspecto neorrealístico tendencial del film: la voluntad de implicación en esa realidad que se pretendía hacer contigua al espectador.

Deteniéndonos por un momento en el mismo título del film, comprobamos como "la felicidad" se convierte en un tema central. En el famoso informe "Foessa" de 1970 se definía la felicidad como:

"...el mayor o menor grado en que las personas consideran que la poseen, puesto que se trata de un sentimiento universal." (III, 1972, p.178)

partiendo de la definición propuesta por Durkheim:

"La felicidad...es un estado general y constante que acompaña al juego regular de todas nuestras funciones orgánicas y psíquicas. ..Sólo el individuo es competente para apreciar su felicidad; es dichoso si él se siente dichoso."

A continuación se daban algunos datos sobre la España contemporánea, que posiblemente retroproyectados hasta comienzos de los cincuenta aún se verían empeorados:

"Lo que parece ser cierto es que España no es un país muy feliz (...) En Madrid se consideran muy felices el 39% de las amas de casa, mientras que en Barcelona llegan a ser el 52%" (ibid. p.179/180)

al tiempo que se desmentían algunos tópicos interesados sobre la relación dinero-felicidad:

"...un aumento en los ingresos familiares produce un incremento proporcional en la noción del nivel subjetivo de felicidad. Por supuesto, es difícil seguir asegurando que en nuestra sociedad actual «el dinero no hace la felicidad», como tantas veces se reipte en España (para consuelo de los que no lo tienen, claro está)." (ibid. p.180)

o sobre la bucólica vida campesina:

"La gente se ríe mucho más en la ciudad que en el campo (61% frente al 51%)..." (ibid. p.182)

aspecto éste de la risa que se ampliaba a otras consideraciones:

"Los jóvenes se ríen casi el doble que los viejos (...) Los ricos se ríen más del triple que los pobres." (ibid. p.182)

y que alcanzaba al concepto mismo del éxito:

"...el éxito es valorado por símbolos materiales en las clases bajas y por símbolos inmateriales y no-económicos por las clases altas..." (ibid., p.183)

Por tanto, centrar un film en los problemas de la insatisfactoria felicidad de las clases bajas de la España de aquellos tiempos no era ningún escapismo. Y menos si consideramos que los propios cineastas desarrollaban un determinado prisma moral sobre esas ansias de felicidad y esa necesidad del éxito como forma externa de su plasmación, aunque ese prisma moral caía con excesiva facilidad en la moraleja. Aparecía ahí por primera vez la famosa constante del cine de Berlianga consistente en la crítica de la esperanza de la resolución externa de los problemas de cada uno (o de una colectividad, como en Bienvenido Mr. Marshall o Los jueves milagro):

"En esencia, el problema es el mismo de Bienvenido Mr. Marshall; no hay que esperarlo todo de la suerte, del maná caído del cielo (...) Hay que seguir cada uno con nuestras fuerzas, trabajando y esperando conseguir una vida mejor." (C.Santos Fontela, E.p.f., Cine-Club Salamanca, sesión nº 84, 4-XII-1956)

"Carmen es el prototipo de quienes cifran todo en los concursos de radio, esto es, en la solución venida del cielo, y Juan representa a los que confían absoluta...y desmesuradamente en sí mismos; y en los cursos de radio por correspondencia." (García Escudero, II-1, 1958, p.298)

"...en resumen, serán felices según todas y cada una de las reglas estipuladas. Pero en el transcurso de este día la pareja se da cuenta de que esto no es la felicidad: es el premio a su aplicación...Todo no es más que un mero pretexto para que miles de gentes sencillas como ellos sigan creyendo en el milagro de una felicidad que viene de fuera, como un premio a su resignación." (A.García Seguí, "El cine social en España II", Nuestro Cine nº 4, X-1961, p.22)

"Por primera vez se debatían las contradicciones de un sistema social que obligaba a los individuos a renunciar a su capacidad de transformar su existencia por medio del trabajo, en aras de una esperanza metafísica en la solución providencial de sus problemas." (G.Dueñas-Olea, "Filmografía...", Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.41)

Como puede apreciarse, el moralismo de Bardem y Berlanga -por otra parte obligado por la coyuntura social y censora- era bien visto desde la crítica más a la izquierda, culpable ella misma de un moralismo estrecho en muchas ocasiones. La moral del trabajo y el esfuerzo -aderezado por la conciencia de clase- frente a la moral de la fortuna y la pereza, tal como García Seguí indica con meridiana claridad:

"(Al final)... Parece que por fin ambos se han dado cuenta de que la felicidad no es un regalo paternalista: sólo se puede ser feliz luchando uno mismo por la propia felicidad, aceptando la realidad de su condición." (Nuestro Cine nº 4...)

y con mayor distancia Gubern:

"...la moraleja en esta comedia explícita, con el rechazo final de todos los regalos, es que la verdadera felicidad está en nosotros y no en los bienes materiales que llegan del exterior, actitud de renuncia con ciertas resonancias paracristianas (o moralistas) y que denunciaba la psicología colectiva que se extenderá con el pleno acceso a la sociedad de consumo." (en: Mtnz. Bretón, II-1, 1987, p.248)

podía ser entendida incluso como una reflexión sobre los mecanismos de alienación mediática, no muy lejana a la expuesta por De Santis en Arroz amargo o Fellini en El feque blanco. Curiosamente, como indica Company, esa moraleja tenía un significativo portavoz:

"Así, no es de extrañar que el mensaje ecuménico final de Esa pareja feliz -abandonar las fantasías y trabajar (por supuesto, al servicio de la clase dominante)- lo suministre un cotidiano y bonancible comisario de policía, inalterable guardián del orden «natural» de las cosas." (en: Pérez Perucha, II-2, 1981, p.14)

Otro asunto a tener en cuenta es la forma narrativa seguida por Bardem y Berlanga para desarrollar su aproximación e implicación en una cierta realidad española: la comedia. Sólo desde el alivio del humor -por agrídulce que fuese muchas veces- podían unos cineastas de la España de 1951 abordar unos personajes, un medio social y unos problemas como los que planteaba Esa pareja feliz:

"A través del prisma del humor se pueden decir cosas que quizá de otro modo no se admitirían." (C.Santos Fontela, Cine-Club Salamanca...)

De la eficacia del procedimiento dan cuenta algunas de las acogidas del film por parte de la crítica más oficial:

"Carmen y Juan forman una pareja felicísima. Y cuando se disfruta de esta privilegiada y envidiable situación se es -fundadamente- optimista. Se quiere a cuanto nos rodea. Y se ejerce esa jubilosa y sencilla filosofía de la broma (...) Toda la película es una sucesión de incidentes presentados con la gracia natural «muy española» de Carmen y Juan." (L.Gómez Mesa, R.p.f., Fotogramas nº 197, 29-VIII-1952)

"Con un ambiente popular perfectamente logrado en sus principios, llenos de situaciones y perfiles humanos bien definidos, se presiente una comedia agradable, de moraleja ejemplar." (R.p.f., Ecclesia nº 634, 5-IX-1953, p. 25)

"...una pieza sentimental y humorística, muy agradable, repleta de escenas graciosas, con aire, con simpatía, constituye una manera de hacer cine sin excesiva responsabilidad que responde al importante objetivo de satisfacer al público y distraerle cumplidamente con los incidentes a que dan lugar las leves diferencias de un matrimonio de modesta condición." (A.Cuevas, Espectáculo nº 70, III/IV-1953)

"Esa pareja feliz estaba aún en la línea que inició El destino se disculpa." (García Escudero, II-1, 1954, p.19)

"...se convirtió en una comedieta sentimental con un final capriano, donde el amor triunfa sobre la lucha de clases." (Gómez Rufo, II-1, 1990, p.233)

aunque en un principio, la idea inicial del film -basada en un concurso del diario Informaciones- era mucho más dura y dramática, tal como han relatado sus artífices:

"...el primer tratamiento en el cual todo el planteamiento argumental era mucho más de verdad de lo que fue después, con una mayor entidad dramática aliviada por un dulce y suave humor. Entonces era todavía demasiado pronto para intentar hacer eso y hubo que virar toda la historia hacia posiciones más fácilmente aceptables, introduciendo elementos de farsa que desvirtuaron bastante ese mundo cordial y humano." (J.A. Bardem, "Hace diez años hubo una oportunidad, E.p.f.", Film Ideal nº 85, 1-XII-1961, p.7)

"...unas ligeras variantes que dulcificaron un poco ciertos aspectos -un hijo muerto, el deseo de no tener más, etc.- de la historia." (L. Berlanga, *ibid.* p.7)

en un número de Film Ideal que también recogía el tratamiento inicial del guión. Sin embargo, se trataba de un problema de autocensura o de temor ante la anticomercialidad de un tratamiento dramático:

"...tenía un tratamiento bastante distinto al definitivo, que se cambió no por la censura ministerial sino porque a los productores les parecía muy triste: había una muerte y el entierro de un niño." (Berlanga, en: Hdez. Les-Hidalgo, II-2, 1981, p.57)

En esa línea, además de los cambios del guión, se decidió incluir una advertencia preliminar al film, que rezaba así:

"...los personajes y lugares de esta fábula están ahí, como si diéramos a la vuelta de la esquina. En este sentido nuestro film testimonia la real existencia de unos seres, de unas cosas que de tanto verlas estamos a punto de olvidar. Sobre estas personas y lugares se ha pretendido hilar una peripecia humana simple, pero no por ello menos dramática o feliz que una artificial historia al uso en el cine actual. Sin embargo, en varios momentos los sucesos reales han sido extrapolados hacia un reino donde la ironía y el humor nos aligera el corazón, quizá para hacerlo más vulnerable a la comedia humana de estos minutos particulares que el escenario pretende contar."

Aún y así, la censura fue dura con la película, puesto que fue calificada en 3ª categoría, algo que Bardem explicaba de este modo:

"Tuvimos una malísima calificación, porque decía la Junta que aquella película olía a cocido..."
(J.A. Bardem, "Bardem 64", Nuestro Cine nº 29, 7-1964, p.30)

y que repercutiría en las dificultades tenidas para estrenarse. Vista en un pase privado por primera vez el 12 de octubre de 1951 en el cine Pompeya, no sería estrenada en Madrid hasta el 31 de agosto de 1953 (y al día siguiente en Barcelona), una época pésima para la exhibición, por supuesto. García Seguí explicaba esa incidencia de la calificación sobre el estreno:

"El único permiso de importación tuvo que venderse para pagar el rodaje. Se vendió muy mal y dando una fuerte comisión y la película, sin permiso de importación, no encontraba distribuidor dispuesto a cargar con ella."
("El cine social en España II", Nuestro Cine nº 4, X-1961, p.22)

confirmando por otra parte las penurias de una modestísima producción. "Altimira", la productora montada por un grupo de gente dispuesta a dar una oportunidad a los estudiantes del IIEC -no sólo en la dirección, sino en la jefatura de producción y en otras funciones-, tuvo que superar los problemas de la carencia de película virgen, del rodaje nocturno en estudios por las restricciones eléctricas, del rodaje en continuidad según el orden del guión, como consecuencia de una evidente inseguridad por parte de los dos noveles directores, etc. Y aún se estuvo a punto de no poder acabar el film, que según rememora Berlanga:

"...se terminó de financiar gracias a una donación de 300.000 ptas. que hizo un buen señor al que un compañero de laproductora Altimira salvó de morir ahogado..." (en: Gómez Rufo, II-2, 1990, p.236)

Reconocidas esas formas atípicas de desarrollo de la producción de Esa pareja feliz no puede extrañarnos el papel jugado por el film desde las proximidades de la tercera dimensión neurrealista: el rechazo. No se trata aquí de un actitud de rechazo estético, pero sí de un conjunto de referencias críticas respecto al cine dominante, que la llevarían a ser considerada como:

"Es un pequeño film de 1951, Esa pareja feliz, el que marca el comienzo de una nueva etapa en el cine español (...) Un verdadero manifiesto contra el cine grandielocuente y mentiroso que gozaba de los favores de la Administración." (Larraz, II-1, 1973, p.136)

No se puede decir que Esa pareja feliz significase ningún tipo de ruptura formal o narrativa -ni siquiera en la línea del cine neorrealista-, pero también es indudable que en ella existía la conciencia del rechazo del cine establecido. Algo que se hacía explícito en la famosa primera secuencia -rodada el primer día de rodaje-, ésa que situaba Fanés:

"De manera corriente la secuencia ha sido leída como un manifiesto generacional, con el que los dos jóvenes directores plantean la batalla contra lo que ellos consideran que es el cine antiguo, el cine viejo que ya no se debe hacer (...) La apertura de Esa pareja feliz supone una crítica a la producción de CIFESA, crítica que se presenta en una doble dirección. De un lado, contra los films históricos como falsas formas de representación (...) Pero de otra parte, la secuencia parece perseguir un segundo logro: no se trata tan solo de hacer burla de unos diálogos, de una iconografía, de una falsa entidad histórica, sino también de satirizar un determinado estilo de puesta en escena, concretamente el estilo de Orduña, que consistía -como es sabido- en resolver todas las secuencias con el menor número de planos posibles, fuese eso factible o no, fuese o no razonable. Pues bien, tomada aislada la secuencia inicial de Esa pareja feliz no presenta ninguna duda. Se trata de la contribución de Bardem y Berlanga al debate que tuvo lugar a comienzos de los años cincuenta, contribución que además queda claramente reforzada por la forma del resto del film, que es de una manera obvia deudora de la corriente neorrealista." (en: Pérez Perucha, II-2, 1981, p.30)

y a la que Gubern recuerda antecedentes en el cine hispano:

"(Patricio miró una estrella)... fue la primera vez que el cine español mostraba a sus espectadores las interioridades de los estudios, incluyendo el rodaje de una escena romántico-musical sobre la cubierta de un transatlántico, que prefiguró la escena satírica similar de Barde, y Berlanga en Esa pareja feliz." (Gubern, II-1, 1977, p.109)

Sólo el propio Berlanga se ha arrepentido de esa actitud de rechazo...:

"Aunque evidentemente la secuencia satiriza las películas históricas de CIFESA, yo he llegado a pensar que la ruptura con aquel tipo de cine, la solución quirúrgica que nosotros intentamos, fue un gran error."
(Berlanga, en: Hdez.Les-Hidalgo, II-2, 1981, p.28)

En conclusión, de ese tronco común que fue Esa pareja feliz surgieron las dos trayectorias diversas y paralelas de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. De ellas y de sus variables vínculos con el Neorrealismo italiano hablaremos a continuación.

VI.10. BARDEM Y EL NEORREALISMO

No se trata aquí de hacer un estudio completo sobre la obra de Juan Antonio Bardem, aunque aún esté por hacer. Sin duda la obra del Bardem más autoral -que recorre los años cincuenta y primeros sesenta- se nos aparece fuertemente caracterizada en muy diversos sentidos. Por ejemplo, desde el punto de vista formal (encuadre, planificación, montaje, etc.), narrativo (la presencia de elementos folletinescos o simbólicos, el tratamiento de los personajes, la redacción de los diálogos, etc.) o temático (la toma de conciencia y la búsqueda de la autenticidad, la dicotomía entre esperanza y desesperación, el sentido de la culpa desde la perspectiva psicológica o social, la solidaridad frente al egoísmo, el testimonio social, la voluntad moralizante, el análisis de clase, etc.).

Ante la imposibilidad de penetrar en todos esos aspectos -y otros como su tan cambiante fortuna crítica o la relación entre su actividad política y la práctica fílmica- desarrollándolos en función de cada una de las películas, simplemente habrá que tenerlos en cuenta en función del tema específico que aquí nos incumbe: las presencias neorrealistas en el cine bardemiano.

Por supuesto, si esa cuestión es pertinente se debe tanto a la concreción ofrecida por las películas como a la actitud general de Bardem en el seno de la cultura disidente, de esa actividad resistencial que asume el Realismo -algún Realismo tal vez- como su estandarte estético.

A nadie puede sorprender que intentemos aproximarnos al papel jugado por el Neorrealismo en el desarrollo de la trayectoria bardemiana, ya que la fama de la influencia recibida alcanza incluso las acusaciones de mimetismo, cuando no de plagio, que le han acompañado durante mucho tiempo. De forma rápida, no podemos olvidar como se ha construido un perverso juego de equivalencias, que se podría sintetizar así:

Cómicos ⇒ Luci di varietà

Muerte de un ciclista ⇒ Cronacca di un amore / Fari nella nebbia / Ossessione

Calle Mayor ⇒ Los inútiles

La venganza ⇒ Non c'è pace tra gli ulivi / Il cammino della speranza / Arroz amargo

Sonatas ⇒ Sensa

A las cinco de la tarde ⇒ Roco y sus hermanos

pero antes de entrar en detalles de esas relaciones, hay que revisar algunas cuestiones más generales.

No existe un acuerdo general sobre las relaciones entre Bardem y el Neorrealismo. Algunas posturas se han manifestado contrarias a esa vinculación, no careciendo de motivos valiosos. Así, en su Cine social, García Escudero postula radicalmente la distancia entre Bardem y el Neorrealismo en base a las características más definitorias de su estilo:

"...la técnica de Bardem: su plasticidad vigorosa, la dureza de los encuadres, el esmero con que todo aparece previsto y ordenado de antemano, la creación de una atmósfera o clima con un tanto de irrealidad y hasta el gusto por la trama argumental intensa y lindante a veces con los folletinesco, los diálogos excesivamente literarios y aún falsos, todo en el Bardem que analizo le coloca en las antípodas del Neorrealismo..." (García Escudero, II-1, 1958, p.279)

fácilmente apreciables en sus films, muy especialmente en Muerta de un ciclista y La venganza, posiblemente sus dos obras más marcadamente manieristas (en lo exuberante de su exhibición técnica). Recordemos en la primera los planos enfáticos (picados y contrapicados), los primerísimos planos (la piedra lanzada en la manifestación), el montaje paralelo en diversos momentos de la acción, etc.

Esa inequívoca "voluntad de estilo" que caracteriza a Bardem -y que le sitúa en las antípodas de Berlianga, por ejemplo- se interfiere, para García Escudero, con un espíritu neorrealista asumido desde una perspectiva humanista, pero ni estética ni ideológicamente por el cineasta:

"...adecuado caracterizar su estilo como un intento de amalgamar la más importante de las tendencias modernas, el neorrealismo, en lo que tiene de atención al hombre, con la maduración de los hallazgos específicamente cinematográficos de que el neorrealismo tuvo a gala prescindir; así el empleo frecuente de primeros y aún primerísimos planos y el montaje habilísimo (...) Pero sí el neorrealismo se contenta con retratar, hay mucho más que eso en el cine de Bardem, que no es un testimonio sino un juicio, y en el que, si se recogen y subrayan determinados aspectos de la realidad y solamente éstos, es porque son éstos los que sirven para decir lo que se quiere decir y le importa decir al realizador más que trazar un relato rigurosamente fiel." (García Escudero, *ibid.* p.279)

puesto que prefiere anteponer la transmisión de su propio mensaje sobre la supuesta transparencia y objetividad neorrealista. Y eso sin dejar de reconocer los valores humanísticos del cine bardemiano:

"...su finalidad -paralela a la del neorrealismo- es «acercarnos al prójimo sin desarraigarlo de su entorno y construir con él y sobre él el corazón palpitante del film»." (*ibid.* p.279)

pero ya se sabe, las paralelas están condenadas a no encontrarse más que en el infinito.

En una línea semejante se situaba, más suscintamente, Santos Fontela, cuando señalaba que:

"...inicia desde Cómicos un camino en que la elaboración predomina sobre la espontaneidad y la improvisación aparentes de la estética neorrealista." (Santos Fontela, II-1, 1966, p.70)

Ya antes Pérez Lozano había abordado la cuestión, negando también la rápida adscripción neorrealista del cineasta:

"Su zona de ensayo es la burguesía y la clase media. Ni el proletariado ni los salones (hasta ahora). No es, no ha sido, tal vez no será nunca un neorrealista, aunque él ame el neorrealismo. Y esto por muchas razones que no es posible tratar ahora y aquí. El suyo es un realismo crítico, con frecuencia convincente. Su visión de los personajes es bastante unilateral, forzados hasta la irrealidad en ocasiones por su tendencia a los personajes-símbolo. Barroquismo -no se entienda peyorativamente- en la construcción literaria. Inclusión de un personaje-conciencia. Tendencia a un cerebralismo que él niega, y acierta en parte, porque no está en su raíz sino que es consecuencia de su esteticismo formal (...) García Escudero comparte mi opinión al hallar muchas analogías entre Benavente y Bardem." (Pérez Lozano, "Bardem, un cine social", Film Ideal nº 17, III-1958, p.14)

y subrayando con bastante razón aspectos como la evidente "construcción" de los personajes en favor de ciertos valores simbólicos, su culteranismo literario manifestado en los diálogos, su esteticismo puesta -cerebralmente al parecer- al servicio de las intenciones mensajísticas, etc. Sin duda que evocar a Benavente como correlato de Bardem no deja de ser una razón de peso para apostar contra la caracterización neorrealística de Bardem. Aunque por supuesto tampoco faltaron las alegaciones nacionalistas en contra de la aproximación del autor de Calle Mayor al cine italiano:

"Bardem, con unidad brillante, cae dentro del campo negativo del cine. Sin embargo, el maestro Bardem hace cine desde el punto de vista social, no económico. No cabe clasificarle entre los clásicos italianos. El cine

de Bardem es un cine nacional, pues plantea, a través de su Juan, la abulia de nuestro pueblo rutinario y con prejuicios sociales (...) Bardem intenta ser el Sócrates español desde la cátedra de la pantalla. Considero su cine, dentro del mariz negativo, el más valiente y correcto de la historia del neorrealismo. Es verdad que no es creador de este género en nuestra patria, ya quetenemos en nuestro cine antecedentes de realismo en La aldea maldita, pero es un cine de inquietud y de sinceridad digno de toda alabanza." (A. Piñán, "En defensa de un cine positivo", Film Ideal nº 30, IV-1959, p.7)

En la ribera opuesta, otra serie de autores han remarcado las concomitancias entre Bardem y el Neorrealismo, aunque en ocasiones hayan tenido que forzar la realidad, como Cobos cuando al decir que:

"Su incorporación al cine se corresponde con el gran momento del neorrealismo, y es lógico que, incluso mientras estuvo en el Instituto, la experiencia italiana dejase hondas huellas en ese cine útil que creemos ha sido lo que Bardem ha querido hacer siempre..." (J. Cobos, "A las 5 de la tarde", Film Ideal nº 81, 1-X-1961, p.26)

se inventa una imposible presencia del cine italiano en la etapa bardemiana del IIEC. Entre otros muchos testimonios, que incluyen los del mismísimo Guido Aristarco:

"De Antonioni el joven director español sigue en algunos aspectos la composición del encuadre, su corte y tono formal, salvo referencias a otros (a Welles, por ejemplo) en las disyunciones numerosas e improvisadas, en el paso brusco de una escena a otra, de un ambiente a otro." (G. Aristarco, "Calle Mayor", Cinema Nuovo nº 108, 1-VI-1957, p.155)

"...en el fondo, Juan Antonio Bardem es un romántico en el más alto sentido del vocablo. Un hombre que ama y que se exalta como paladín de una causa justa; un hombre que se repite incansablemente, como también se repitieron hasta el agotamiento -tras de haber dado sus mejores frutos- esos paladines del neorrealismo a

quienes Bardem cita con respeto, sabiendo que él nació -artísticamente- de aquellas mismas inquietudes." (J.F.Lasa, "Nunca pasa nada", Imagen y Sonido nº 21, III-1965, p.32)

"En sus continuas referencias al cine italiano de la postguerra es fácil evidenciar el ejemplo que adopta ante cada circunstancia, aún cuando las inspiraciones formales son múltiples y van desde Zavattini (Cómicos, Felices Pascuas) a Antonioni, Fellini y De Santis. Pero el modelo que domina incontrastado es Visconti y su papel histórico dentro del cine italiano." (Aristarco, I-1, 1969, p.414)

"Recibe así el pleno influjo del neorrealismo -como casi todos los realizadores de esos años- y especialmente de su gran creador y pontífice, el argumentista Zavattini. Bardem está dentro de la escuela del cine útil, del cinema como crítica social, del cinema como testimonio de su tiempo, para aceptar o negar." (Villegas, II-1, 1973, p.56)

"Contradicciones secundarias formalizadas a partir del desajuste entre el sistema de referencias fílmicas bardemianas -amalgama heteróclita de falsas pistas europeas desde el neorrealismo italiano ya periclitado a cierta «vanguardia» cultural francesa, pasando por lecturas de los clásicos del montaje- y sus modelos de significación típicamente naturalistas enlazados con la vertiente más rancia del «engagement» moralizante propio de un cine «psicológico-miserabilista» incrustado y permitido en el interior del monstruo hollywoodense (rémoras de Paddy Chayefsky, Tennessee Williams y los hombres de la «generación televisiva» norteamericana)." (Font, II-1, 1976, p.160)

"Bardem fue por unos pocos años el lugar de depósito en una versión española del Neorrealismo antes de ramificarse -más bien difusamente- hacia una amplia variedad de géneros incluyedo musicales, films de aventuras, proyectos ampliamente comerciales y finalmente propaganda política." (Besas, II-1, 1985, p.38)

Poco importa que para unos fuese Zavattini y para otros Visconti el principal modelo de referencia, para estos autores -y muchos más- Bardem era el correlato básico del Neorrealismo en territorio español. ¿Y para el propio Bardem? En muchas de sus declaraciones aparecen referencias al cine neorrealista o al italiano en general, del que nunca pretende desmarcarse:

"Yo tengo una manera de hacer, pero no un estilo aceptado en principio. Ni me siento influido de un modo obligatorio por ninguna escuela ni por ningún director. Algunas coincidencias de forma con otras escuelas pueden proceder de mí mismo analfabetismo cinematográfico; ese analfabetismo que compartimos todos los directores españoles, porque no podemos estar al tanto de las películas importantes que se van produciendo en el mundo últimamente." (J.A. Bardem, Triunfo 26-X-1955, en: Espectáculo nº 100, XII-1955)

"He pensado siempre que nuestro cine, para ser verdaderamente nacional, debe huir del cosmopolitismo de la gran ciudad, aquel que empuja hacia la comedia de los teléfonos blancos. En la ciudad también se puede hacer un film real, vosotros los italianos lo habéis hecho, incluso yo podría hacerlo, pero vosotros tenéis un andamiaje ideológico y formal, el neorrealismo, y sobre todo era favorable la ocasión histórica." (J.A. Bardem, "La provincia di Isabel", Cinema Nuovo nº 87, VII-1956, p.38)

"...aquel cine épico que yo quería hacer con Los segadores, para seguir después con una serie de frescos del trabajo colectivo en España, hacer un cine que además de nacional sea realista y sea popular, o sea, el cine que yo siempre he querido hacer." (J.A. Bardem, Film Ideal nº 126, 15-VIII-1963, p.485)

"La cultura italiana está alcanzando las cotas más altas en nuestro mundo «occidental»..." (J.A. Bardem, Cinestudio nº 14, X-1963, p.19)

"Luis tenía unas revistas del viejo cine italiano, de la época fascista, cuando escribían De Santis y todos esos;..." (J.A. Bardem, Nuestra Cine nº 29, V-1964, p.24)

"...ante las fórmulas que se desplegaron ante nuestros asombrados ojos en aquella Primera Semana de Cine Italiano yo admiraba aquella realidad espléndida que se nos ofrecía; pero lo que no me gustaba era el procedimiento formal de contarlo;..." (ibid. p.35)

"...veo Salvatore Giuliano y me da una especie de envidia tremenda." (ibid., p.38)

Esa interrelación entre Bardem y el Neorrealismo ha sido reconocida como benéfica por algunos:

"Algunos han censurado al cine de Bardem influencias y rasgos de otras escuelas cinematográficas; puede que esto sea cierto en lo formal, pero en lo sustancial procede con un auténtico sentido, espíritu y sentimiento españoles, y es muy necesario este cine, testimonio que sí no ha llegado en el caso de Bardem a la redondez, se aproxima a ella." (V.A.Pineda, "Nuevas perspectivas del cine español", El Cine nº 4, VII/VIII-1958, p.47)

"Bardem ha traído al cinema del mundo, y en su momento, a España, para elaborarlo aquí, para hacerlo español." (Villegas, I-1, 1973m p.61)

pero también le ha reportado acusaciones directas de plagio, con las consiguientes reacciones de defensa de sus fieles.

"Terminaríamos de anotar diferencias y el asunto no merecería que se insistiese tanto, si nuestros jóvenes botarates, que arrastran el fango cada semana a realizadores, guionistas, compositores, etc., no tomaron como argumento su dolor de estómago para tildar a Bardem de «plagiario profesional». La injuria y la difamación son argumentos que juzgan a los mismos que las emplean." (P.Billard, "Eloge du courage", Cinéma 56 nº 8, I-1956, p.48)

"La crítica mundial ha acusado, alguna vez con mala intención, la influencia de ciertos films sobre la obra de Bardem. Se acusa generalmente a Bardem de haber plagiado dos o tres films extranjeros en uno solo de los suyos: incluso si eso era cierto, fundir dos o tres

films diferentes en un nuevo film, dándole una unidad, sería ya una creación. Pero la obra de Bardem es tan específicamente española, analiza unos problemas talmente nacionales y localizados, que la acusación parecería verdaderamente ridícula." (J.F.Aranda, "Une méthode de travail", Cinéma 58 nº 33, p.28)

"¿Bardem plagario? Mankiewicz (Eva), Fellini (I vitelloni), Lattuada (Luci di varietà), De Santis (Caccia tragica, Arroz amargo, Non c'è pace tra gli ulivi), Antonioni (Cronaca di un amore), Clair (Grandes manœuvres), Becker (Antoine et Antoinette), Visconti (Senso), tantos realizadores, en caso de creer a los defensores del guionista huérfano y de la script-girl «en veuvage», tantos realizadores sin los que Bardem no habría podido hacer cine...

Encontraremos aún más lejos otras fuentes de inspiración: Pudovkin, Dovjenko, Eisenstein, Welles. ¿Y entonces? (...) Los films que han marcado el nacimiento de un cine español al fin digno, al fin sólido, al fin eficaz, al fin inteligente. ¿Qué pesa ante eso la verborrea de los burócratas nostálgicos de la Sociedad de derechos de autor?" (Oms, II-2, 1962, p.3)

"Es importante también la defensa que hace Oms del cine de Bardem contra la acusación del plagio que se le ha hecho, acusación superficial que, como dice Oms, sólo se apoya «en las apariencias, o si se quiere en la forma», puesto que «la obra de Bardem vale sobre todo por su contenido y esencialmente por eso». El cine de Bardem va en otra dirección que el de Clair, de Mankiewicz, de Fellini, de Lattuada, de Germi, de Antonioni, de Becker...que se ha señalado como fuente de su obra. Pero es verdad que va en la dirección de Visconti, de De Santis, de Eisenstein, de Dovjenko...de los que también se ha hablado a propósito de sus plagios. (L.Egido, "Juan Bardem/M.Oms", Cinema Universitario nº 16, V-1962, p.63)

Ocasión vamos a tener de volver sobre esta discusión entre la legítima inspiración ajena y el vituperado plagio, pero recordemos que el propio Bardem era bien consciente de las acusaciones:

"Cuando estaba pensando en hacer Young Sánchez me entero que Luchino está rodando Rocco y sus hermanos. Entonces dije: «Que la haga cualquiera menos yo; porque sí ya la gente está harta de decir que copio a uno y a otro, y ahora me meto con Visconti, bueno...»." (Bardem, Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.37)

Tanto las relaciones de Bardem con el Neorrealismo como sus posibles inclinaciones plagarias deben entenderse en la senda de su vocación realista, de la búsqueda de una eficacia ideológica y político-social de claras concomitancias con la antes denominada "cultura de la disidencia". Posiblemente para Bardem los medios, las formas, por muy elaboradas que estuviesen -y de ahí las acusaciones de esteticismo- no eran más que la vía para levantar un cine español renovado y encarado a la realidad del país. De todas formas, su empeño no convenció a buena parte de la crítica de los años sesenta:

"La obra de Bardem, aunque aparentemente realista, carece de profundidad: su realismo, «sui generis», necesita aclaración. Este error sólo es comparable al que hubiera cometido Velázquez explicando la condición social de los enanos de sus cuadros, o Solana al describirnos el drama de los caballos de sus picadores yendo a la plaza. No hay nada que explicar, y menos en cine. Si los caballos de Solana son el drama mismo ¿a qué aclarar? Si la injusticia está en los bufones de Velázquez, ¿a qué explicar?" (A.Llorente, "La fórmula es el realismo", Cinestudio nº 36/37, VIII-1965, p.6)

"...si bien basado en la realidad, el cine de Bardem -tanto por su concepción como por su puesta en escena- se sitúa en las antípodas del realismo." (J.L.Guarner, "Bardem, punto cero", Documentos Cinematográficos nº 9, II-1961, p.187)

"La gran oportunidad de crear un cine realista la ha tenido Juan Antonio Bardem. De una u otra forma lo ha intentado, a través de un psicologismo algo desfasado, de la epopeya colectiva, de la reconstrucción histórica y crítica. Pero para obtener logros verdaderamente positivos dentro de esas pretensiones imponía, de una

forma rotunda y necesaria, el hallazgo de una fórmula estilística adecuada. Bardem, que siempre ha mantenido una postura moral antiburguesa trabaja siempre con soluciones formales profundamente burguesas que responden precisamente a una estética definitivamente burguesa, a un realismo y un psicologismo de corte naturalista." (S. San Miguel, "El cine español y su nueva etapa", Nuestro Cine nº 15, XII-1962, p.6)

VI.10.1. COMICOS

Dejando de lado la controvertida participación de Juan Antonio Bardem en Bienvenido Mr. Marshall, film que abordaremos al hablar de Berlanga, su siguiente trabajo -ya en solitario- fue Cómicos, curiosamente estrenada antes en Barcelona (Windsor, 17-V-1954) que en Madrid (Callao 28-VI-1954), aunque con un resultado comercial muy modesto, puesto que no sobrepasó la semana en cartel, período duplicado en la capital.

Situada en el mundo teatral, bien conocido por Bardem gracias a su tradición familiar, Cómicos se centraba en algunos de los temas predilectos del cineasta: la vocación, la autenticidad, la toma de conciencia,... Pese a las proclamas del valor "documental" del film:

"¿Qué es lo que pretende ser Cómicos?: Exactamente, un documental dramático sobre la gente de teatro." (J.A. Bardem, Primer Plano nº 656, V-1953)

"Cómicos es -pretende ser- un documental, talvez apasionado, de ese mundo que he visto desde mi niñez." (J.A. Bardem, Destino nº 874, 8-V-1954, p.25)

"Es un documental, quizá un poco apasionado, del mundo del teatro que he visto desde mi infancia. He querido mostrar los trabajos y los días, las pequeñas alegrías y miserias de estas gentes de las cuales yo soy cordialmente solidario. He pretendido captar el mecanismo último que mueva estos seres extraños y patéticos, los cómicos." (C., Cine-Club Auditorio 10-II-1970)

parece claro hoy en día que esa no era la única intención bardemiana, que derivaba marcadamente hacia los valores metafóricos clásicos en su cine de aquellos años:

"En este film, Bardem expresa con intensidad, poesía y verdadera ironía la vida, un mundo viejo, amargado, hipócrita y decadente, con todos sus poderes y tradiciones, que por fuerza corre el riesgo de ser reducido a pedazos por una fuerza nueva, honesta y sólida." (S. Wenek, C., Cinema Nuovo nº 78, 10-IV-1956, p.146)

"Así, desde la secuencia de apertura Bardem desvela sus intenciones: el mundo de los cómicos que él va a mostrar no es más que el reflejo de un mundo más amplio, más general donde el valor del Hombre se mide en pesetas; donde el salario pretende expresar el único valor del Ser. Este mundo está cerrado a las aspiraciones de la juventud; es el reino de la intriga, de la prostitución moral, de la venalidad y el subempleo.

Este mundo es España; y los comediantes no son más que reflejos de la sociedad española. No hay duda: es de la sociedad española, cerrada, aislada, replegada sobre sí misma que Bardem traza el cuadro (...) En Cómicos, por un constante cambio dialéctico, Bardem hace del teatro el espejo de una sociedad; y de la sociedad ambiente el reflejo del repertorio." (Oms, II-2, 1962, p.16)

"Cómicos se quiere ejemplar y denuncia la ilusión de aquellos que creen en soluciones individuales. La moral del film, que puede aplicarse al «gran teatro del mundo», es decir, a toda la sociedad española, es que sólo la unión de todos puede conducir a una mayor justicia." (Larraz, II-1, 1986, p.139)

Esa pretensión no impide las anotaciones costumbristas sobre la vida de los cómicos de las compañías de segunda fila:

"Todos los problemas fundamentales que se dan en él (el tema del teatro) aparecen abordados y resueltos en Cómicos con una hondura y una precisión dignas del metafísico: el de la superposición de la personalidad

verdadera del actor y la que le impone su papel; el enigma de la seducción mágica que ejercen las tablas sobre quienes viven en ellas y por ellas; la transfusión trágica que media entre la vida real y la vida del arte, creciendo la segunda en pompa y en renombre al mismo tiempo que la primera se agota y se consume como una antorcha votiva ofrecida a una implacable deidad; la interpretación de estos nerviosismos y estas inquietudes que se dan entre bastidores, que no son sino una disonancia entre el humor de la persona de carne y hueso y el humor del personaje encarnado en escena..." (F.Voltes, C., La Vanguardia 18-V-1954)

"El continuo rodar por los caminos, tratando de dormir en vagones incómodos, las interminables horas en las salas de espera, los ensayos de madrugada, las tardes en los cafés de provincia, la crispada nerviosidad (sic) de las noches de estreno, la hora radiante del éxito, el dolor silencioso del desastre." (J.Palau, C., Destino 1-V-1954, p.25)

pero sin duda las subordina a unos valores socio-morales que transparentan netamente la voluntad regeneracionista que empuja a Bardem, apoyándose incluso en el valor simbólico de los personajes, empezando por el de la propia protagonista, que excepcionalmente en esta ocasión es femenina:

"...frente a Ana Ruíz, tres personajes nos dan una primera visión de la otra generación. La vieja actriz, su marido y el empresario. Los tres se enfrentan con Ana Ruíz y le dan la razón de su vida. La vieja actriz exhibe los derechos de su juventud antigua, de su oportunidad que ya pasó, y que ella tiene detenida en las viejas fotografías que llenan la pared y donde el recuerdo está detenido en imágenes amarillas e inmóviles. La cierra el camino en nombre de esas fotografías de ese tiempo pasado que la rodea. El actor, un nuevo matiz que reaparecerá en La venganza, es la lucidez, el saber que las cosas van mal, que la vida es difícil, que las comedias que hay que representar son tontas, los viajes largos, el dinero escaso. El empresario es el único que le ofrece una solución, le ofrece un mundo moral, un esquema que Ana

tiene que aceptar si quiere vivir. En realidad, la posición es la misma, los dos, la actriz y el empresario, ofrecen a Ana Ruíz su mundo, el que ellos crearon para sí: el interpretar papeles de segunda fila, en comedias estúpidas, o ser primera actriz y querida del empresario, son dos caminos, dos soluciones frente a las que Ana Ruíz levante la suya, su propia autenticidad, su lucha despiadada (...) "En Cómicas la traición es a sí mismo. Ana Ruíz se ve acechada por dos peligros: la deserción de su camino (marchando con su novio a una vida apacible y burguesa) y el camino inauténtico que le presenta el empresario, el amancebamiento, el camino tortuoso que la apartaría de esa autenticidad final, por la que a la postre opta." (J.Prada, "La palabra y la voz de Bardem", Cinema Universitario nº 7, VII-1958, p.35/38)

lo cual no le impide a Oms proponer que "Ana Ruíz es Bardem" (p.17). De regeneracionismo habla Guberna en torno a la propuesta moral del film:

"...es la historia de una renuncia voluntaria, la renuncia de la actriz Ana Ruíz a la ayuda interesada del empresario Carlos Márquez, que como en las películas precedentes representa la solución externa y fácil que debe ser rechazada. Y el triunfo de Ana Ruíz es, a la vez, el de la recuperación de su identidad como individuo que ha de confiar en sus propias fuerzas y capacidades. Esta actitud «moral» y «existencial» es un fiel eco del «regeneracionismo» del 98, con más valor en estos ámbitos testimoniales y éticos que en el de la estricta praxis política." (R.Gubern, en: Pérez Perucha, II-2, 1981, p.34)

y de Realismo lo hizo Arroita-Jauregui:

"Cómicas era un cine realista, de reportaje, de testimonio de la vida de unos seres, mostrando con cariño a los espectadores a través de una trama argumental irreprochable, si se analizaba desde el punto de vista de la realidad." ("Muerte de un ciclista", Objetivo nº 8, VIII-1955, p.32)

Junto con esos aspectos éticos y morales, el otro foco de atención provocado por Cómicos fue su valor técnico-estilístico. Con este film se comenzó a cimentar el prestigio de Bardem como dominador de la técnica fílmica, como estilista casi exhibicionista, bordeando el esteticismo o caligrafismo. Fueron muchos los que repararon en esa cuestión:

"La película, tal como Bardem la desarrolla, en «tempo lento», con primeros planos que concentran la atención sobre los individuos, hasta con un encadenamiento «vagamente sonámbulo», como se ha señalado, que intemporaliza la acción, convirtiendo la anécdota en categoría, resulta técnicamente excepcional (...) La técnica en Cómicos no sirve dócilmente; se rebela, aspira a convertirse en fin en sí misma, y por esto se ven demasiado los encuadres magistrales, los primeros planos audaces, que en una película perfecta existirían, sin duda, pero inadvertidos. Pues en el cine ocurre como en literatura: que el estilo mejor es el que no se ve." (García Escudero, II-1, 1954, p.182)

"Tema difícil por antonomasia, sembrado de trampas, entre las que la peor de todas, el intelectualismo, no ha sido evitada por Bardem. Su film es, sin embargo, excepcional por la importancia de los problemas que plantea y por su extraordinario dominio del oficio cinematográfico." (A.Kyrrou, C., Postif nº 10, 1955, p.79)

"Ciertamente existe en el film lo que se ha llamado «empacho» de técnica; ésta se ve demasiado." (J.Cobos, C., Esquemas de Películas nº 23, 1959)

"Pero Cómicos tiene un grave defecto: su técnica narrativa es excesivamente compleja: formalista, no surge como necesidad expresiva del tema y en muchos momentos llega a estar en franca oposición a lo que se nos está contando." (A.García Seguí, "Cine social...", Nuestro Cine nº 4, I-1961, p.22)

"...es un repertorio de efectos de manual cinematográfico, hecho por un estudiante aplicado que muestra ingenuamente lo que sabe. Esta ingenuidad y, sobre todo, una gran sinceridad, hacía olvidar los excesos y daban al film un peso y un valor notables." (J.L.Guarner, "Bardem, punto cero", Documentos Cinematográficos nº 9, II-1961, p.37)

"...sobre una intriga aparentemente digna de la producción española corriente, Bardem se dedica a un ejercicio de caligrafía." (Oms, II-2, 1962, p.14)

Recapitulando lo dicho hasta aquí, parece claro que las dos notas predominantes de Cómicos son su reflexión ética sobre un acto de responsabilidad individual y su "tour de force" formal. Ambos aspectos nos llevan, sin embargo, muy lejos del Neorrealismo. Volvemos a encontrarnos, pues, con que una determinada actitud ideológica, una opción de renovación estética del cine español que tuviera el Neorrealismo como modelo global de acción no debía, necesariamente, pasar por el acatamiento a las maneras neorrealistas.

Centrarse en el análisis de un caso de responsabilidad individual no ante la sociedad, sino ante sí mismo, y hacerlo a través del desarrollo de todo el artilugio estilístico del cine más de "qualité" no parecen dos formas de seguimiento neorrealista. Con Cómicos, Bardem iniciaba su ambigua andadura entre el film de tesis formalmente muy elaborado por una parte y el intento de testimonio social y de implicación en la transformación de la realidad, aunque fuese siempre en la dimensión individual de la "autenticidad". Resultaba así que la voluntad de aproximación a la realidad (contigüidad) era de orden metafórico, mientras que la implicación tampoco era directa, sino por un proceso intelectual de toma de conciencia al que contribuía una puesta en escena que rompía precisamente cualquier sensación de espontaneidad e inmediatez; y que por supuesto no significaba ningún tipo de rechazo de las formas tradicionales, escolásticas casi, de la realización cinematográfica.

Esta tendencia iniciada con las vicisitudes de Ana Ruiz se prolongaría en casi todos los siguientes films de Bardem, por lo que con una mirada desapasionada nos podemos permitir dudar muy mucho de cual fuera el peso dejado en su cine por la influencia neorrealista. Con ello volvemos, pues, a la cuestión de que el Neorrealismo pudo influir en algunos cineastas más como impulso hacia el buscar una propia línea expresiva, que no desde un mimetismo mucho más directo.

En todo caso este primer film de Bardem en solitario resulta interesante por otro aspecto: la apertura de una de las habituales áreas metafóricas del cine español de los años sucesivos. Mientras que en sus trabajos anteriores, y en los de

Berlanga y los subsiguientes de Ferreri y parcialmente Fernán-Gómez, se tenderá hacia la coartada humorística como vía de aproximación al realismo crítico, en la mayoría de las obras de Bardem de los siguientes diez años -con excepción de la inmediata Felices Pascuas- se abordará una perspectiva dramática, que sólo podrá darse en la medida en que se plantee por vía interpuesta. Así se nos están dibujando dos opciones clásicas del cine crítico español durante el franquismo: la populista y la metafórica.

Sin duda, con su preferencia por el tratamiento dramático, Bardem se constituye en el iniciador de la corriente metafórica del cine español, que luego recogerán buena parte de los cineastas del NCE (con Saura a la cabeza) e incluso del cine descaradamente metafórico de los últimos años del franquismo (Ericé, Gutierrez, Borau, etc.), tal como la "tercera vía" será una puesta al día -al servicio de una clase media ya muy desarrollada- del discurso populista de años anteriores. No se trata de que en el cine de Bardem se plantee una posible lectura metafórica de una historia "tomada" de la realidad, sino que se trata de una absolutamente consciente operación de construcción de un relato al servicio de su significado metafórico. No es la metáfora el resultado de una operación interpretativa a partir de un texto fílmico autónomo en su desarrollo narrativo, sino que es el elemento directriz de toda la construcción fílmica, la síntesis de toda la intencionalidad que respalda la construcción de un entramado de personajes, ambientes, situaciones, acciones, etc. Sin su contenido metafórico, los films de Bardem perderán muy buena parte de su sentido, puesto que raramente las historias relatadas se sostendrán por sí mismas; y ésa será una tendencia creciente, desde las todavía vitales Muerte de un ciclista o Calle Mayor hasta las progresivamente estilizadas La venganza y A las 5 de la tarde, donde la ficción es un mero soporte para el enunciado metafórico de la tesis. Un enunciado que lamentablemente en muchos casos transita por los territorios de la obviedad y el esquematismo, como no podía ser de otra manera en función del progresivo descarnamiento de los personajes y de la simplificación anecdótica.

Ese juego metafórico requerirá la construcción de universos cerrados y sectoriales donde poder "escenificar" la ensayística anecdota. Universos que en la imposibilidad de afrontar clara y críticamente el tejido social español como totalidad se convertirán en espacios virtuales de ubicación de las tesis del cineasta. De ahí que el espacio geográfico de los

films de Bardem no jugará su papel como espacio real -caso de los films neorrealistas- sino como espacio figurado: el universo teatral, la alta burguesía, la pequeña ciudad provinciana, el ancho campo manchego, la habitación de un hotel o la plaza de toros, etc. son lugares reales que como tales legalizan la construcción metafórica y por tanto abstracta. En este sentido, Cómicos instauro el ámbito teatral como escenario crítico del cine español, en un sentido que luego proseguirían títulos como Los farsantes, Nunca pasa nada o Las salvajes en Puente San Gil.

Nada nos permite, pues, aseverar e insistir en el carácter neorrealista del cine bardemiano, demostrándonos las diferencias entre la "ideología" y la práctica de algunos cineastas que tuvieron al modelo neorrealista como operativo en uno u otro sentido.

Sin embargo, Bardem no ha sido nunca un cineasta excesivamente imaginativo, un creador de historias, un fabulador nato o ni siquiera, en el extremo opuesto, un atento espectador de la realidad inmediata, un testigo capaz de registrar con su cámara las sutilezas de la realidad contextual (curiosamente y por todo esto también se situará en las antípodas de Berlanga, Ferreri y Fernán-Gómez). De ahí que Bardem se haya inspirado -más de la cuenta según algunos- en entramados narrativos ajenos, bien por la vía de unos referentes literarios (Calle mayor, Sonatas, A las 5 de la tarde), bien por la de los fílmicos, o por la mezcla de ambos. En esa medida no pueden negarse, de entrada, las concomitancias de los films bardemianos con determinados antecedentes fílmicos. Y en este caso sí que debemos considerar la prioridad del cine italiano -neorrealista y postneorrealista- entre las fuentes inspiradoras argumentales de Bardem. Una incidencia que en ocasiones -pero no siempre- se extenderá a soluciones narrativas, formales o de puesta en escena.

En ese sentido, y en relación concreta a Cómicos, nos debemos plantear la hipotética presencia inspiradora de Luigi di varietà, debut fílmico de Federico Fellini al lado del ya veterano Alberto Lattuada. Un análisis de ambos films revelaría posiblemente más diferencias que semejanzas, tanto en el tono del relato -mucho más nostálgico que crítico en el caso felliniano, fruto de unas experiencias vividas y no recopiladas- como en la construcción de los personajes (empezando por las diferencias entre el alienado atractivo de las candilejas en los interpretados por Cristina Galvé o Carla del Poggio, por no

hablar de la abismal distancia entre los de Carlos Casaravilla y Peppino De Filippo) o evidentemente en las opciones de la puesta en escena. Eso no obsta a que el núcleo generador del film de Bardem pudiera tener conexiones con el italiano, o que detalles argumentales concretos vinculados a la peripecia de ambas compañías no puedan tener similitudes, pero sin duda insuficientes para hablar de una inspiración directa absoluta o menos aún de un plagio.

Otro aspecto fundamental sería el de la posibilidad real de que Cómicos, cuyo guión fue comprado por Eduardo Manzanos y Gabriel García Espina para "Unión Films" tras el éxito de Bienvenido Mr. Marshall en Cannes y cuyo rodaje comenzó en noviembre de 1953, correspondiese al conocimiento previo el film de Lattuada-Fellini por parte de Bardem. Digamos de pasada que tras el pase del film en el Festival de Cannes de 1954 -en una desafortunada proyección única matinal sin apenas promoción y que motivó la exigencia de la prensa y el jurado de que se efectuase un segundo pase- Manzanos anunciaba en una entrevista para Primer Plano un proyecto ulterior con Bardem de adaptación precisamente de... Señora Ana, de Benavente:

"La película fue pasada una mañana para que el Jurado la conociese, pero a petición de Buñuel, fue proyectada por la noche en sesión a la que concurría público. Cundió con esto el interés por Cómicos y se produjo un pliego de firmas en el que los periodistas solicitaban una nueva proyección de la película. Accediose a ella y hubo una tercera sesión que fue presenciada por los periodistas y el público." (E. Manzanos, Primer Plano nº 705, IV-1954)

Según el propio cineasta, de todas formas, la génesis del guión se remontaba a 1951. Resulta sin embargo curioso que nadie se refiriese a esa posible vinculación con Luci di varietà, un film que pese a no estrenarse comercialmente en España sí fue exhibido en la Primera Semana de Cine Italiano, en noviembre de 1951. Todas las influencias recibidas por Cómicos se situaron en la órbita de un film de Hollywood de notoria resonancia, Eva al desnudo (All About Eve, 1950), de J.L. Mankiewicz, empezando por el propio Bardem, que años después reconocía haber tenido la idea de su film tras leer el guión (?) del film americano (Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.31), aunque por ejemplo Oms señalaba las diferencias entre ambos films:

"...Eva al desnudo es la historia del arrivismo, Cómicos es el relato de una toma de conciencia." (II-2, 1962, p.14)

Debemos señalar, justicia obliga, que la crítica extranjera tampoco habló, en primera instancia, de esa posible influencia del film italiano, que por otra parte en su momento resultó mucho menos conocido que el de Bardem -no estuvo ni en Cannes ni en Venecia- y que en todo caso sólo fue parcialmente recuperado cuando Fellini despuntó con toda su personalidad.

VI.10.2. FELICES PASCUAS

Siendo sin duda el film menos conocido y recordado de toda la filmografía de Juan Antonio Bardem, Felices Pascuas resulta algo atípico en relación a la trayectoria iniciada por Cómicos y luego proseguida hasta 1963. Parece que con su tono de comedia y su anécdota poco trascendente retorne a los tiempos de la colaboración con Berlanga. Y curiosamente, o tal vez por todo eso, este modesto film centró abundantemente el discurso sobre la influencia neorrealista en el cine bardemiano.

El origen del film se remonta a un guión coescrito por Bardem con el futuro productor Dibildos y el comediógrafo Alfonso Paso, adscrito por entonces todavía a una intencionalidad realista y social. Comprado por Exclusivas Floralva -también al socaire del éxito en Cannes de Bienvenido Mr. Marshall- para ser rodada en navidades de 1953, se tuvo que esperar al final del rodaje de Cómicos para, con gran celeridad, iniciarlo el 1 de febrero de 1954, estando acabada para su presentación en la Mostra de Venecia de ese mismo año. Vale la pena retener esos datos, puesto que significan que el aldabonazo canneçois significó una posición privilegiada para Bardem y Berlanga en el mortecino panorama de la industria española del momento. Que un casi debutante como Bardem, con un film recién estrenado con dos años de retraso y su contribución al guión de un único éxito viese como se le acumulaban las ofertas y trabaja sin descanso significaba de un lado que el cine español ansiaba nombres nuevos, pero también que pese a las posturas mantenidas en la prensa y a la actitud claramente contestataria respecto al cine dominante, su actividad fílmica no se había visto en absoluto cortocircuitada en esos años. Es decir, los cineastas renovadores

-o al menos Bardem y Berlanga, revalidados por sus éxitos extranjeros- tenían un espacio en el cine industrial español, aunque fuese con producciones de no muy altos vuelos presupuestarios o ambiciones estéticas. Sin embargo, la marcha comercial del film no se correspondió con esas expectativas, puesto que en su estreno madrileño (Calatrava-Paz, 13-XII-1954) no superó la semana en cartel, lo cual repercutió en que tardase dos años y medio en llegar a las pantallas barcelonesas (Kursaal, 22-III-1957), donde duró el mismo tiempo. Advirtamos que se efectuó un pre-estreno para Cesare Zavattini y García Escudero el 28 de julio de 1954, que serviría, según Pdez. Cuenca, para que el guionista italiano lo recomendase a sus amigos mediante una carta, lo cual debió influir en su selección para la Mostra veneciana, aunque fuera de concurso, patrocinada por la Federación de "Circoli del Cinema".

Tampoco la acogida crítica fue muy favorable, tal vez desconcertada por la línea cómico-satírica del film, tras el trascendentalismo mensajístico de Cómicos, o por la levedad estilística del empeño de su autor en esta ocasión:

"...fue una equivocación parcial: Bardem se equivoca al escoger un tema que no le iba. Porque a Bardem no le va el humor...La ridiculización de los tipos los deshumanizaba...No había el cariño por los personajes que se da en otros films de Bardem, sino cierto tratamiento ácido, cruel, penoso." (Pérez Lozano, "Bardem, un cine social", Film Ideal nº 17, III-1958, p.15)

que el propio cineasta reconocería años después:

"...es un punto y aparte de mi obra, una especie de «divertimento», no pretende tener ninguna enjundia..." (J.A.Bardem, Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.34)

No obstante, los defensores de Bardem no dejarían de anotar su intención crítica y satírica, fundamentada en una aproximación indirecta a la realidad del país:

"...un film que demasiado claramente se nos muestra escindido en dos partes: una primera en la que el sentimentalismo domina sobre la sátira, y una segunda en que los términos se invierten, desapareciendo casi

el tono sentimental (...) La película es eminentemente satírica y el ingenio tiene una razón de ser fundamental, pues sin él la película no habría podido saltar la barrera de la censura." (M. Rabanal Taylor, F.p., Alcalá nº 63, 10-I-1955)

"...bajo el pretexto de una representación teatral o de un sueño, la Iglesia y el Ejército son ridiculizados en tanto que instituciones intocables; pero sobre todo la cámara desciende deliberadamente a la calle, entra en las casas, registra la falta de confort de la gente sencilla, recorre los descampados (...) Es una imagen leprosa y sucia, deteriorada y violenta de una España que se nos decía sin conflictos (...) Toda una España del trabajo, del robo, del hambre, de presupuestos estirados, de la miseria, del frío y de los harapos aparecía sobre una pantalla española; pero también una España fraternal, sonriente y simpática: la de la solidaridad en la desgracia." (Oms, II-2, 1962, p.11)

Ese mismo enfoque causaría desazón en otros medios críticos del momento:

"Hay mucha ternura en la concepción y varios episodios, y hay mucho de sátira aguda, incisiva y hasta de dudoso gusto e intención entros. Allado de escenas muy buenas en la casa de los protagonistas, hay otras decididamente malas, como las de la comisaría (...) No hay nada que objetarla, como no sea el exceso de sátira para el Ejército y las monjas, especialmente estas últimas, a las que, aún partiendo de hechos reales, se ridiculiza tal vez de manera inconveniente." (J.M. Vivanco, F.p., SIPR nº 550, XII-1954, p.716)

al tiempo que nos revela la gran diferencia respecto a Cómicos y otros films posteriores. Felices Pascuas se inscribía en una mayor proximidad a la realidad, al tiempo que disminuía su intención de tesis, aunque evidentemente adoptando el formato cómico como vía posibilista, la misma que sorprendía al crítico de Cahiers du Cinéma:

"Es curioso que este boceto vegetariano nos venga de un país con corridas de toros, que esta escenificación de piadosas homilías, de la policía y del ejército, sea una sátira (muy gentil) de la España franquista. Se ve

con placer el vivir de las gentes sencilas. «Bollitas», el cordero, enternecerá a todos los carniceros de vuestro barrio." (J. Desternes, "Festival de Venecia", Les Cahiers du Cinéma nº 40, X-1954, p.21)

En esa tónica no pueden sorprender las muy numerosas referencias a la influencia neorrealista ostentada por Felices Pascuas:

"Y tuvimos una mañana la alegría de ver un film zavattiniano del guionista de Bienvenido Mr. Marshall..." (J. Desternes, "Venecia 54", Les Cahiers du Cinéma nº 40, X-1954, p.21)

"Ha querido recoger esta película esa moderna tendencia de la escuela neorrealista italiana que nos ofreció cintas excelentes y exquisitas comedias con episodios arrancados de la vida misma..." (J.M. Vivanco, F.P., SIPR nº 550, XII-1954, p.716)

"...se mezclan con cierto desorden claras influencias neorrealistas con divagaciones fantásticas." (F.P., Ecclesia nº703, 1-I-1955, p.25)

"El film, que conecta en su argumento y espíritu con los temas zavattinianos, reveló el mundo de la gente pobre de un Madrid sencillo y auténtico, mundo turbado por la presencia paradójica de un corderito." (P. Billard, "Puerta del Sol", Cinema Nuovo nº 78, 10-III-1956, p.144)

"La dirección de Bardem pone de manifiesto su capacidad creadora de ambientes, siguiendo las huellas del neorrealismo italiano en lo que se refiere a la insistencia en ciertos escenarios: solares, suburbiales, barracas, raíles cruzados por viejas locomotoras humeantes que al imprimir a todo el film, diestramente montado, un sentido del ritmo, una calidad fotográfica y en suma una impronta narrativa y plástica y un frescor interpretativo que advierten al menos avisado la presencia de un director que conoce bien su oficio y que hizo cuanto en su mano estuvo por sacar a flote la navecilla de este «scherzo» cinematográfico, simple juguete amable, como un paréntesis de puro ejercicio profesional entre la hondura y trascendencia de sus grandes y admiradas realizaciones." (E. Foyé, F.P., Noticiero Universal 25-III-1957)

*...unos chiquillos que desempeñan en la cinta un papel muy importante, dando al ambiente y a los personajes un realismo, que se interna en los caminos que otrora siguieron en Italia De Sica y los Rossellini." (S.Gasch, F.P., Destino nº 1025, 30-III-1957, p.36)

aunque esa vinculación con el Neorrealismo no fuese siempre un elogio, sino el apoyo de la acusación de "extranjerismo":

"...nos reafirma sus conocimientos de la técnica, pero la parte literaria resulta muy inferior e incluso la imitación del realismo italiano empequeñece lo que debió ser, ante todo -puesto que el neorrealismo es el moldeamiento de la vida misma- espontaneidad y frescura. Sustituyendo el elefante de la película de Vittorio De Sica Buenos días, señor elefante por el corderito «Bolita», amados uno y otro por los niños de la familia humilde, y reemplazando el problema de su envío al parque zoológico en el primer caso por el del sacrificio de Navidad en el segundo, se tendrán dos películas muy parecidas. Lo del billete de navidad lo hemos visto en muchas películas francesas o españolas. Y los ambientes y dificultades de una familia están presentados siguiendo caminos ya muy trillados (...) La influencia del neorrealismo se advierte también en las estatuas -La balada de Berlín- y la abundancia de solares que se ven en la película -Milagro en Milán y Ladrón de bicicletas-. Para aumentar esa impresión de extranjera que tiene toda la película -sin que pueda evitarlo un diálogo artificialmente desgarrado- el actor francés actúa con una mímica típica de película francesa." (Gómez Tello, F.P., Primer Plano nº 740, XII-1954)

VI.10.3. MUERTE DE UN CICLISTA

La definitiva fama internacional de Juan Antonio Bardem llegó con Muerta de un ciclista al ser presentada en el Festival de Cannes de 1955, donde ganó el Premio de la FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) ex-aquo con Raíces, pese a haberse proyectado en condiciones algo precarias, como significaba la ausencia de subtítulos en francés, y de no integrar la representación oficial española, sintomáticamente encomendada a Marcelino, pan y vino.

Precisamente había sido en la anterior edición del Festival, en 1954, cuando Bardem había conocido al productor Goyanes, de donde saldría el acuerdo para desarrollar el film según una idea de Luis F. de Igoa, comenzando el rodaje el 29 de noviembre de 1954 en escenarios madrileños. Luego, Bardem lo rememoraría así:

"Desde hacía tiempo había oído hablar de un título que cada más oírlo me producía una especie de fecundación: alguien había escrito una cosa que se llamaba Muerta de un ciclista y me habían contado de lo que se trataba: algo de crónica de sucesos, una pareja de adúlteros, etc. Lo había escrito Luis F. de Igoa y lo tenía en propiedad "Atenea Film" y le habían propuesto el tema a Luis (Berlango)." (Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.34)

La importancia intrínseca en el seno del cine español de Muerta de un ciclista y la abundante literatura generada alrededor suyo nos hará ser aún más selectivos en nuestra referencia a él. No entraremos pues en un análisis a fondo de las intenciones temáticas de Bardem donde a través del análisis de un caso de adulterio se abordaban aspectos más abstractos como el egoísmo, la insolidaridad de clase, la autenticidad y toma de conciencia, la crítica y confrontación generacional, etc. Simplemente todas ellas quedarán integradas tanto en las preocupaciones habituales del cineasta como en sus desarrollos filmicos predilectos. Como dijeron Egido y Prada:

"Bardem parte de una situación normal -el charco cenagoso, una determinada actitud vital-. Y arroja en el charco una piedra -la muerte del ciclista-. Y estudia después el efecto producido." (L.Egido-J.Prada, M.d.u.c., Cinema Universitario nº 2, IaIII-1955, p.70)

Este inequívoco film "de tesis" causó una considerable conmoción, tanto en las filas de la crítica como de la Censura. Esta última forzó diferentes cambios en los diálogos (la frase de San Pablo en el último encuentro entre Juan y María José), supresión de diversos planos (como en la manifestación estudiantil) o el cambio del final, obligando al castigo de la mujer adúltera, etc. Esa actuación censora, ya advertida en su momento:

"...la poda se ha impuesto en algunas secuencia, demasiado atrevidas para los pusilánimes." (J.F.Lasa, M.d.u.c., Revista 25/31-VIII-1955, p.49)

fue recogida por González Ballesteros en su libro:

Rollo 3º: Suprimir los planos desde que una señora llama a los niños para merendar hasta el posterior al niño pobre comprando pipas.

Rollos 6º y 7º: No deben aparecer los guardias de la fuerza pública en la protesta estudiantil.

Rollo 9º: Este rollo debe comenzar en el momento en que Juan pronuncia las palabras: «¿Sabes? Por primera vez...», suprimiendo, por consiguiente, todos los planos anteriores. Suprimir así mismo los planos desde que Mª José se levanta para besar a Juan hasta el primer plano de aquella apoyada en el hombro de él." (II-1, 1981, p.255)

Pese a esa intervención censora, los portavoces eclesiásticos volvieron a la carga contra el film:

"Lástima del excelente conjunto de cualidades cinematográficas puestas en la consecución de esta película y dignas de mejor causa. Cumpliendo las últimas directrices pontificias, que ya son norma obligatoria para nosotros a través de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad -y debería serlo también para la prensa diaria «que se llama católica»- nada podemos decir de ella que resultara laudatorio, dado el calificativo extremo que nos vemos obligados a aplicarle.

Porque, en este aspecto moral, la película no tiene excusa de ningún género ni abriga la más remota idea aleccionadora. Lo único que, con un exceso de benevolencia, se le podría encontrar es el deseo de preentar la hipocresía, la podredumbre y la inmoralidad de determinada clase social; pero ello está hecho de un modo tan acerbo y despiadado, tan falto de caridad y de auténtico sentido cristiano, que el efecto resulta contraproducente y no ofrece nada constructivo, resultando, por el contrario, demoledor. Tampoc el arrepentimiento final del protagonista excusa ni justifica todo lo anterior crudamente expuesto. El final es desolador." (J.M.Vivanco, M.d.u.c., SIRE nº 588, IX-1955, p.532)

dentro de una amplia campaña de ataques que pasaban por su calificación como antiespañola:

"...falta de españolismo de los personajes; concretamente, de Juan, con su atormentada psicología y su vaporoso código moral." (García Escudero, II-1, 1958, p.282)

"Ni uno sólo de los personajes tiene carácter o siquiera aire de español. Sus reacciones ante el honor, la vida, la familia, la amistad, son extrañas, extranjerizantes. El marido de la protagonista, por ejemplo, es la contrafigura del Alcalde de Zalamea. Y el resto de la película tiene igualmente un clima ficticio, forastero (...) Si se es español, hágase cine español." (J., M.d.u.c., Indice nº 84, IX-1955, p.17)

como caligráfica:

"...un excesivo tecnicismo, de incurrir en lo que se llama caligrafismo." (M.Arroita, M.d.u.c., Objetivo nº 8, VIII-1955, p.31)

como muestra intelectualista y de frío cerebralismo:

"...una película «a la europea», hecha con el cerebro (...) Bardem peca de «intelectual» y depoca fresco y espontáneo." (J., Indice nº 84...)

"La efectividad de tal técnica es, pues, absoluta, en cuanto medio de expresarse de una forma muy deliberada y calculada. Ahora bien, vale preguntarse, y es de suponer que el propio director se lo habrá preguntado, si el cerebralismo de esa refinada técnica no habrá limitado, en parte al menos, posibilidades de análisis psicológico y de emoción humana." (H. Sáenz Guerrero, M.d.u.c., La Vanguardia 14-X-1955)

"Se sale de las viejas normas para asumir matices de tipo intelectual que se manifiestan a lo largo de toda la obra." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.209)

o como demagógica por pesimista y negativa:

"Algunas escenas y diálogos son mordaces y, con «premeditación y alevosía», se nos presentan acciones y gestos que afectan a valores muy respetables. Y -esto es lo malo- con pretensión de generalizar, la película tiene... (¿cómo diríamos?) una intención lesiva." (C., M.d.u.c., Espectáculo nº 97, IX-1955)

"Se ha recreado quizás en acentuar lo malo y áspero que hay en la azarosa vida de los atormentados protagonistas. Ha querido reflejar el proceso psicológico con un criterio pesimista de la vida, haciendo resaltar su parte negativa sin que en ningún momento brote un rayo de esperanza." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.200)

Si nos hemos detenido en estos aspectos con preferencia sobre otros no es para reunir el memorial de agravios al film, que por supuesto también recibió encendidas defensas:

"El realismo de la película de Bardem es más hondo, más sinceramente español y sobre todo más entrañablemente nuestro." (Egido-Prada, Cinema Universitario nº 2, p.71)

"Contra lo que algunos puedan opinar (por ejemplo García Escudero), Muerte de un ciclista me parece un primer ejemplo de cine español por su terrible fidelidad en el reflejo y tratamiento de unos personajes característicos de la vida española." (E. Ducay, "Nuestro cinema", Insula nº 118, X-1955, p.11)

"...una película muy superior a la calidad media del cine español de la época; una película europea, que además de ser una coproducción netamente acentuada de español, provocó el entusiasmo de la crítica joven del país." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.125)

sino por el valor sintomático de esos ataques -recordemos que según Guarner:

"...Gómez Mesa, quien en su recensión de Muerte de... pidió la filiación política de Bardem." (Guarner, II-1, 1971, p.95)

que significaron la primera fractura fuerte entre el mundo oficial -representado por ciertos sectores de la censura y la crítica- y la práctica fílmica de la generación renovadora (tal como luego ocurriría con Los jueves milagro, de Berlanga). Hasta ese momento Bardem había sido visto como una importante promesa de nuestra cinematografía, con posibilidades de una cierta proyección internacional, interesado por un cine europeizante e inquieto, depurado formal y técnicamente, pero controlable desde los intereses establecidos. Con la Muerte de... no sólo se situaba en los límites -y para muchos más allá- de lo aceptable por el Régimen y sus seguidores, sino que además al haber obtenido resonancia internacional le hacían casi intocable, al menos de forma directa.

Ejemplo máximo de esta ruptura con el cine oficial -consecuencia también de la resaca de Salamanca o de la actitud de Objetivo en las que Bardem estuvo tan implicado- sería la recepción del film desde la plataforma oficial de Primer Plano, donde Gómez Tello se despachaba a modo con la película; en ese momento podemos decir que el cine que hemos llamado "regeneracionista" se integraba ya abiertamente en la "cultura de la disidencia". Por su significación, vamos a reproducir en extenso esa crítica, que comienza con una acusación de generalización abusiva por parte de los artífices del film, al elevar un caso concreto de crítica social (ilustrado en su escasa excepcionalidad con un ejemplo apócrifo) al conjunto de toda una clase:

"Hace unos días, en la Costa Azul, un automovilista causó la muerte de un desgraciado obrero que marchaba en bicicleta. El autor de este asesinato en la carretera fue un productor y director norteamericano de

cine. Como puede verse, los señores Igoa y Bardem se han perdido el mejor efecto de su película: imaginar que el autor del homicidio por atropello, que constituye la secuencia inicial, pertenecía al mundo del cine. Pero seamos justos. ¿Podría nadie generalizar un caso excepcional para convertir el tema en latiguillo polémico contra una profesión? ¿Puede nadie generalizar las bodas y divorcios publicitarios en las Vegas o Reno, las lacras de la vida de ciertos actores para calificar al mundo del cine de Sodoma y Gomorra? Por el hecho de que la Comisión de Actividades Antinorteamericanas que realizó su encuesta en Hollywood encontrara algunos equívocos guionistas comunistas o criptocomunistas, ¿se va a extender este calificativo a todos los guionistas? No sería ni lógico ni razonable. Como no lo es el afán de generalizar con un criterio clasista que todavía se acentúa en la última escena, la crítica social que se hace en esta película. Esta es una de las cosas equívocas del film." (Gómez Tello, M.d.u.c., Primer Plano nº 779, IX-1955)

Sigue Gómez Tello criticando el retorcimiento argumental conducente a un "folletín social" de carácter netamente demagógico:

"En esta película hay un adulterio, un homicidio por imprudencia -(...), un asesinato -(...), una muerte en accidente -(...)-, un chantaje, un funeral, una riña en la que Rafa rompe una botella según el más acreditado estilo de las películas de «gangsters»... (La película podría llamarse de cualquier manera. En realidad, ante la escena de la muerte de M^a José cabe pensar que podría titularse «Quien a ciclista mata, a ciclista muere»). Con todas estas peripecias -y bastantes más, algunas de las cuales son caricaturas desorbitadas de sucesos perfectamente normales- se ha construido un verdadero folletín social, en el que el problema serio -el caso de conciencia del protagonista Juan- pierde altura, porque en vez de plantearse y resolverse equilibradamente ha sido únicamente pretexto para levantar una bandera de subido color demagógico." (ibid.)

que es donde radica la peligrosidad del film, lo cual le hace arreciar en la virulencia de su ataque:

"Es esta intención lo recusable de este film y debió serlo antes de que la crítica y gran parte del público expresaran su protesta y su opinión en forma rotunda, porque hay cosas muy serias sobre las que no se puede ser equívoco. A esta película se la ha colocado una etiqueta que la califica de «valiente» ¿Porqué? ¿Porqué desafía a unas convenciones que, llevadas al extremo, son tan graves como cuando se prescinde en absoluto de normas? Son muchos los guionistas que consideraron como nudo de sus argumentos el mismo pecado que aquí se critica. Suponemos que a estas horas estarán meditando sobre las curiosas paradojas de la existencia, sobre todo porque el adulterio no se utilizó únicamente como base dramática, sino recreándose en su descripción minuciosa ¿Es valiente por el equívoco y demagógico juego de frases, de situaciones, de cambios de planos? Podríamos ir señalando este juego: discursos, el diálogo en el campo de deportes, la escena de la casa de vecinos, el ambiguo contraste entre unos niños y otros, la atribución clasista de vicios y virtudes. Pero esto es, simplemente, incitación a la demagogia, al rencor, al odio social, sea la que sea la forma en que se presente. Hacerlo de modo limpio, constructivo, profundo, hubiera sido audaz. Aquí se ha acudido al latiguillo de plaza de toros; era más fácil." (íbid.)

que prosigue extendiéndose a valores formales y narrativos, donde no puede faltar la acusación de mimetismo neorrealista, descalificada desde la consideración de lo periclitado del fenómeno:

"Esta elección de una facilidad para obtener el aplauso por caminos distintos de los artísticos es el segundo error de la película. El señor Bardem es lo bastante inteligente para comprender que no se otorgaron a su talento y que, en realidad, suponían disminución de la calidad artística de la película, que es erróneo desorbitar. La escuela del neorrealismo fue en su tiempo una escuela inquieta y moderna. Hoy, Ladrón de bicicletas sería una película vieja, puesto que los propios realizadores italianos ya han evolucionado dentro de esta escuela hacia un sentido más poético, condición que falta en esta cinta. Lo mismo podemos decir del lenguaje cinematográfico entrecortado del

abuso de planos de ojos, del virtuosismo técnico y frío. Los momentos en que realmente existe un inicio de emoción -nunca obtenida más allá de un brote secado por el intelectualismo- son aquéllos en que Bardem se ha olvidado de sus modelos y sus intentos de resurrección de viejas películas. es un buen discípulo, pero suponemos que tiene la inteligencia para comprender a tiempo la distancia que media entre la autenticidad de los maestros y la imitación de un Juan Antonio Bardem. Y tiene talento incluso para apreciar que el momento de más riesgo de su carrera lo corre ahora, cuando lo que hay de personalidad propia en su film -bastantes trozos de la película, la habilidad con que está dirigida, la calidad artística- pasa inadvertida para el Público porque lo ha oscurecido con bisutería cinematográfica y porque se advierte burdamente el rebuscamiento y lo artificioso. Cuando Bardem aprenda el lenguaje humilde y sencillo el verdadero arte se colocará, probablemente, en la línea de los verdaderos realizadores. Hasta ahora ha habido que juzgarle a través de las tres mejores películas suyas: Bienvenido Mr. Marshall, en que formaba equipo con Berlanga y Mihura; Esa pareja feliz, otra vez con Berlanga, y esta última en que se ha subordinado más al texto literario que le suministrara Igoa."

para acabar con algunas recriminaciones más respecto a los diálogos y la presencia de la Bosé, sin dejar de encontrar un aspecto positivo en la fotografía de Fraile:

"El rebuscamiento se advierte igualmente en muchos momentos del diálogo, que suenan estrictamente a teatro. Otros son simplemente absurdos, como la escena de la alambrada. El mejor intérprete es Alberto Closas. Lucía Bosé tiene una tendencia a confundir lo dramático con el desmelenamiento en el sentido literal de la palabra...La fotografía de Alfredo Fraile, de gran calidad artística, contribuye en gran parte a los valores estéticos de este film..."

Sin negar la validez de algunas de las recusaciones del film (teatralidad de los diálogos, irregularidad de las interpretaciones, acumulación de sucesos, personajes estereotipados como el interpretado por Casaravilla,

exhibicionismo estilístico, etc.) es indudable que el ataque de Gómez Tello sería desconsiderado, si no marcara la apertura de hostilidades respecto a un nuevo sector del cine español que parecía capaz de hacer triunfar sus postulados renovadores. Y dentro de esa operación de recusación, no podía faltar la referencia a la relación de Muerte de un ciclista con el Neorrealismo italiano. ¿Pero era una vinculación razonable? No se lo pareció a algunos cuando planteaban que:

"Está tan arraigada la convicción de que cine social y realismo son sinónimos, que ante la película Muerte de... la mayoría recurrieron a la palabra realismo (aunque no lo hay en esta película, en cuanto el realismo es actitud ante la realidad, y sólo lo hay parcialmente en cuanto estilo) e incluso no titubearon ante la palabra «neorrealismo», que es lo que no tiene la película de ninguna manera." (García Escudero, II-1, 1958, p.281)

"Ciertos críticos (?) han hablado de que la técnica de esta película es neorrealista. A estos les recomendamos el bachillerato cinematográfico." (M. Rabanal T., M.d.u.c., Alcalá nº 77, 10-X-1955)

a diferencia de ciertas interrelaciones apresuradamente reconocidas por otros, como el mismísimo Luigi Chiarini:

"...formalmente oscila de modo contradictorio de la influencia del viejo expresionismo a la del reciente cine italiano." (M.d.u.c., Cinema Nuovo nº64, 10-VIII-1955, p.107)

o el indocumentado Caparrós:

"...le sirve para diseccionar la psicología hispana de posguerra. La película tenía notorias influencias del neorrealismo italiano, pero no dejaba de poseer una personalidad genuinamente española." (Caparrós, II-1, 1983, p.37)

Y sin embargo, entra dentro de lo más razonable el establecer algunas filiaciones entre Muerte de un ciclista y el cine italiano, con la salvedad de que se concentra ante todo en dos films situados en los límites del movimiento neorrealista: Osessione y Cronaca di un amore.

La referencia al primer largometraje de Antonioni ha sido ampliamente señalada en función de diversos factores, no tanto en el momento de su estreno como con una mayor perspectiva temporal:

"La película del adulterio: no me interesa...Ni cuando ya está hecha Crónica de amor, de Antonioni, a la que la película de Bardem recuerda en este aspecto, pero no supera." (García Escudero, II-1, 1958, p.281)

"Muerte de... sigue con fidelidad a Crónica de un amor." (J.Vasallo, "Tres directores italianos", Primer Plano nº 1044, X-1960)

"En varias ocasiones se ha dicho que Muerte de... le fue inspirada a Bardem por la visión de Cronacca di un amore, de Antonioni, lo cual es perfectamente verosímil. Lo que no podemos compartir es la opinión, también expresada repetidamente de que la obra de Bardem es inferior a la de Antonioni. Antonioni se limita a lo que podríamos llamar, como García Escudero dice a propósito de Muerte de..., la crítica de los abusos o sí se quiere de la alta burguesía. Bardem ataca las instituciones, crea una crisis que provoca una toma de conciencia. Es indudable la amplitud e importancia de la película de Bardem respecto a la de Antonioni. Sólo pueden ser invertidos los términos por quienes no han visto otra cosa en la película que un adulterio en un ambiente burgués." (A.García Seguí, "Cine social español II", Nuestro Cine nº 4, X-1961, p.22)

"...Bardem que influido por Antonioni describe el egoísmo de las capas altas de la sociedad madrileña y la crisis de conciencia del protagonista..." (Guberna, II-1, 1969, p.217)

"Había en Muerte de... claras influencias de cine italiano, que era en 1955 el que estaba de moda, pero no por ello se desvirtuaba el acento original del excelente film." (Vizcaino Casas, II-1, 1976, p.125)

"...el film en el que más claramente se descubre la influencia que sobre el autor ejerce el realismo italiano, en especial Antonioni, cuya película Cronacca di un amore tiene notables conexiones con la obra del cineasta español." (AAVV, II-1, 1982, p.246)

"...como aconteció con otras películas de Bardem, la crítica internacional se apresuró a comparar Muerte de... con el cine europeo que entonces se hacía; en concreto, se la relacionó con Cronacca di un amore, de Antonioni, película con la que compartía protagonista, Lucia Bosé, y una cierta temática: amores clandestinos y un tanto mugrientos de la burguesía acomodada. Pero al margen de esas imágenes superficiales comunes, poco tenía que ver la cinta de Bardem con la de Antonioni: Muerte de... dependía exclusivamente de la situación española y de la postura artístico-política de Bardem ante ella." (F.Fanés, "100 films...", La Vanguardia 13-IV-1986)

En este caso parece poco defendible rehuir la inspiración antonionesca del film de Bardem. No sólo era verosímil como indicara García Seguí -Cronacca di un amore fue exhibida en la I Semana del Cine Italiano de 1951-, sino tan probable como lo demuestra la presencia en el film de Bardem de Lucía Bosé, la que fuera protagonista de la opera prima de Antonioni. Sin embargo, eso fue muy poco anotado en la intensa polémica que acompañó al estreno español del film, perdida en todo caso en genéricas lusiones a la "influencia italiana". Curiosamente, lo más probable es que la convicción del valor genético de la obra de Antonioni procediese del conocimiento de la polémica levantada en el extranjero sobre este tema; muy concretamente en Italia, donde evidentemente se conocía bien el antecedente italiano.

Curiosamente, Muerte de un ciclista -que en Italia se denominó Gli egoisti- tuvo serios problemas de censura en la península transalpina, detectándose hasta tres cortes:

- 1) El diálogo entre Juan y su madre durante la cena. El diálogo termina con una amarga reflexión sobre la utilidad del sacrificio de sus hermanos, caídos en la guerra.
- 2) El diálogo entre Ma José y Rafa, que hace una especie de proceso a la clase social a la que la mujer pertenece.
- 3) Los fragmentos de una ceremonia nupcial, cuyo contenido es tal, unido a algunas expresiones de los presentes, que devalúan indirectamente la ceremonia.

Pero la discusión se centró sobre todo en la postura de Aristarco, ferviente defensor del film, que intentaba negar la dependencia de Muerte de... respecto a Cronacca di un amore, frente -por ejemplo- a las posiciones de Chiarini:

"La sugestión ejercida por Cronacca di un amore de Antonioni es bastante evidente y no se debe sólo al hecho de tener la misma intérprete femenina en un personaje y una situación del todo similares, sino también del particular gusto figurativo de nuestro director. Sino que Bardem, joven de talento cierto, ha afrontado una materia superior a sus propias fuerzas, no ha estado ayudado por un guión ingenuo en su construcción, superficial en el análisis y ridículamente falso en los diálogos. Además, el recitado de los actores no ha superado este grave defecto, acabando por agravarlo. Pero eso no es lo que interesa." (L. Chiarini, M.d.i.c., Cinema Nuova nº 64, 10-VIII-1955, p.107)

Para su defensa, Aristarco planteaba una doble línea de intervención: considerar como superficiales las semejanzas con el film de Antonioni y proponer que la comparación justa debía hacerse con otro film, el Ossessione de Visconti. En el primer sentido:

"...el nudo dramático y la situación moral de Muerte de un ciclista son diversas respecto a la de Cronacca di un amore. El remordimiento sobre el que los dos amantes de Bardem no pueden reconstruir una nueva vida tiene raíces más vastas y profundas que el remordimiento que aprisiona al Guido y la Paola de Antonioni, e incide sólo sobre Juan, siendo algo diverso y mayor que el de Guido: su remordimiento no es una crisis moral, o sólo moral, sino sobre todo ideológica." (G. Aristarco, "Calle Mayor", Cinema Nuova nº 108, 1-VI-1957, p.345)

mientras que la referencia a Ossessione no se planteaba tanto desde la perspectiva argumental, como desde la contextual: -

"Ha sido observado como este film reclama abiertamente tanto cine italiano, de Ossessione a Cronacca di un amore (la mayor parte de los críticos, en verdad, se ha referido y confrontado más con el segundo que no con el

primero). La referencia no es casual o debida a factores externos. La situación de la España de hoy es la de la Italia que vio la salida de Osessione (...) La misma apasionada e inteligente defensa de Muerta da... que hemos leído en la revista del cine-club de Salamanca contra los ataques de laprensa oficial, está muy próxima a la defensa que hicimos en su tiempo, sobre algunos de nuestros periódicos universitarios, en favor de Osessione." (G. Aristarco, M.d.u.c., Cinema Nuova nº 86, 10-VII-1956, p.25)

Para Aristarco Muerta de un ciclista debía significar el comienzo de una fractura global en la sociedad española, a diferencia del ensimismamiento de Antonioni:

"Osessione ha sido definida por el grupo de Obiettivo como un caballo de Troya en el cine fascista". Muerta da..., salvadas las debidas distancias (el distinto y menos maduro tono estilístico, la distinta y menos moderna interpretación), es un caballo de Troya, el primero hasta hoy, en el cine franquista. Las analogías con el film de Visconti son menos aparentes pero más profundas respecto a Cronacca di un amore. A Antonioni, Bardem sigue en algunos momentos la composición de los singulares encuadres, su corte y tono formal, a salvo de poderse referir a Welles en numerosas e imprevistas disyunciones, en el paso brusco de una escena a otra. Pero mirando con atención, el modo dramático y la situación moral son diversas. Antonioni observa distante, se esfuerza por ser acritico, objetivo; Bardem es polémico, participa con pasión, declara abiertamente sus simpatías y antipatías. La suya no es una «crónica», y en todo caso la crónica de un amor, aunque en el centro de la trama externa haya un adulterio. El hombre que embisten los dos amantes con el coche, y dejan morir sin socorro, no es el tercer elemento del tradicional triángulo: es un «otro», sin nada que ver con el adulterio, sino es por casualidad: pertenece a una clase social distinta, diríamos incluso que apunta: es una trabajador que vuelve del trabajo. El ciclista muerto por el auto de los adúlteros, anota Augusto Levi, es el símbolo de una culpa, de un asesinato perpetrado años atrás, propiamente ahí, donde estaban las trincheras de la guerra civil, un asesinato renovado hoy, material y espiritualmente (...)

No es un tipo de hombre nuevo el de Juan, sino que es verdaderamente nueva su aparición en un film español en tiempos difíciles, tal como lo fue en el cine italiano del 43 la aparición del Gino de Visconti (...). Este lenguaje alusivo y simbólico, está sólo en aparente contraste con el simbolismo que Juan condena. A un lenguaje alusivo y polémico debe recurrir también Visconti en Osessione por idénticas razones contingentes (Y Bardem, como ya Visconti, ha pagado en persona, con el arresto y la cárcel). Como Cronacca di un amore, en medida diversa, sin embargo, Muerte de... es más importante que bello; al contrario, diremos que muchas cosas son feas en este film, de mal gusto, estilísticamente superadas." (ibid. p.26)

Los defensores de la prioridad de Bardem sobre Antonioni también surgieron en Francia, desde la politizada Cinéma 56:

"Algunos descerebrados han pretendido ver en estos films copias integrales de Cronacca di un amore y Eva al desnudo. La pirámide de ignorancia desde donde esta autodenominada «joven crítica» lanza sus anatemas tiene porque dejar estupefactos (...). Si ciertas analogías formales entre el film de Antonioni y Muerte de..., son evidentes ¿qué afinidad existe entre la tragedia de amores imposibles del film italiano y el estudio moral y social del film español?" (P. Billard, "Eloge du courage", Cinéma 56 nº 8, I-1956, p.48)

De todas formas, antes que las referencias a Cronacca di un amore la crítica española ya había hecho referencia a la mítica y casi desconocida Osessione (e incluso a la menos conocida aún Fari nella nebbia, lo cual indica que esas referencias críticas debían tener a su vez alguna "iluminación" extranjera):

"Yo afirmo que dentro de veinte años (cuando no quede ni una sombra de Locura de amor, La guerra de Dios y otras películas que alguien ha pretendido hacer pasar por obras maestras) los historiadores del cine español seguirán refiriéndose a Muerte de un ciclista como un hecho determinante del auténtico nacimiento de un cine nacional y hablarán de ella como lo hacen los italianos hoy con respeto a cintas como Osessione, de Visconti, y Fari nella nebbia, de Franciolini..." (J.F. Lasa, M.d.u.c., Revista 25/31-VIII-1955, p.49)

"Y la polémica suscitada por Muerte de... tiene, seguramente, el mismo origen que la provocada en Italia por Obsessione o en Francia por La règle du jeu." (E. Ducay, "Nuestro cinema", Insula nº 118, X-1955, p.11)

Incluso no faltaron los bienintencionados que remitían Muerte de... a la obra maestra del Neorrealismo, Ladrón de bicicletas:

"...el ciclista, no cabe duda, en la obra de Bardem es un símbolo...Este valor de símbolo del ciclista, que en el cine podría tener su origen en Ladrón de bicicletas, representa la clase del trabajador." (L. Egidio-J. Prada, M.d.u.c., Cinema Universitario nº 2, XI-XII-1955, p.74)

En el fondo, se trataba de la confusión ya citada por García Escudero: todo film de carácter social (alusivamente político) se suponía realista; y todo film realista en la perspectiva de mediados de los cincuenta debía pagar su contribución al Neorrealismo. Sin duda, por motivos argumentales, temáticos, narrativos, formales, estilísticos, etc. Muerte de un ciclista no es un film neorrealista; eso no empaña su valor cívico y social, perfectamente comparable -en coyunturas muy distintas- con los valores emanados del cine neorrealista italiano.

VI.10.4. CALLE MAYOR

Aunque el Neorrealismo fue alejándose en el tiempo y diluyéndose en las diferentes sendas postneorrealistas, cuando Juan Antonio Bardem presentó su Calle Mayor en Venecia primero (septiembre), luego en París (octubre) y finalmente en Barcelona (Windsor, 5-XII-1956) y Madrid (Gran Vía, 7-XII-1956), con éxito apreciable, tal como testimonió el premio FIPRESCI de la Mostra, no dejaron de volverse a plantear conexiones y concomitancias, aunque en este caso compartidas con otras muchas influencias: literarias como la obra de Arniches La señorita de Trevélez (ya adaptada en 1936 por Neville), la novela homónima de Sinclair Lewis (Main Street), la Doña Rosita o el lenguaje de las flores, de Lorca; cinematográficas como Marty (1955), de Delbert Mann, o Las maniobras del amor (Les grandes manoeuvres, 1955), de Clair. Recordemos que de la primera Bardem seleccionaria a Betsy Blair, su protagonista femenina, en una operación equivalente a la de Lucía Bosé en su film anterior.

En esta ocasión, Bardem centraba su atención en las hirientes vicisitudes de una muchacha soltera sujeta al mal gusto y la crueldad de un grupo de señoritos que se mofaban de sus sentimientos en el marco de una ciudad provinciana. Sólo ese mínimo bosquejo argumental ya nos sitúa en la órbita de un film italiano muy concreto, Los inútiles, de Federico Fellini. No obstante, eso no quería decir -ni mucho menos- que Bardem abandonase sus temas predilectos: eguismo, solidaridad, simbolismo de los personajes, alienación, crítica de la burguesía, autenticidad, toma de conciencia, etc. Tal vez se unían tres factores relativamente nuevos: el retrato de una protagonista femenina (como ocurriera en Cómicos), la disección del ambiente provinciano y el tema del gamberrismo más o menos juvenil. Y por supuesto tampoco faltaron las acusaciones y defectos detectados por la crítica más hostil: exageración, pesimismo, falsedad, anacronismo, anticlericalismo, convencionalismo, excesivos diálogos, unilateralidad, etc.

Sin embargo, en Calle Mayor -posiblemente el mejor film de Bardem- se alcanzaba un equilibrio entre los aspectos estilísticos y narrativo-temáticos mucho más ajustado que en films anteriores, llegándose a alabar el dominio de lo indirecto o el cuidado con los segundos términos de la acción. La crítica se centró primordialmente en esos aspectos y en el análisis exhaustivo de los personajes de Isabel y Juan; o en el consabido debate sobre el final propuesto y sus tres posibles concreciones: la rebelión, la huida o la resignación.

Todo eso convirtió a Calle Mayor en la máxima contribución de Juan Antonio Bardem a la historia del cine español, en uno de los films decisivos para plantearse la reflexión dolorida sobre el "ser de España" tan caro a los propósitos regeneracionistas. Sin embargo, nos es imposible abordar aquí esos aspectos decisivos del film con la atención que merecerían. Tan solo debemos entender como el espíritu del cine bardemiano se mantenía incólume en su nuevo film, por otra parte de complicada génesis debido a la detención de Bardem durante el rodaje como consecuencia de los sucesos de febrero de 1956. Y que incluso, aprovechando los escenarios naturales de Palencia, Logroño y Cuenca, Calle Mayor tal vez fuese el film más directamente vinculado a esa mentalidad regeneracionista que impulsaba al movimiento renovador del cine español.

Vayamos, pues, a la cuestión italiana, no menos debatida que en relación a Muerte de un ciclista. Anotemos de pasada que en este caso tampoco podemos hablar de influencia neorrealista estricta, sino ya postneorrealista, como corresponde a un film como el de Fellini que no sería estrenado en España hasta 1968. El propio Bardem no dejó de reconocer la presencia del film felliniano entre sus fuentes de inspiración, incluso con una cierta prevención:

"Me parece una crítica inexacta. Conozco el film de Fellini y lo aprecio, y debo decir que, mientras rodaba algunas escenas de Calle mayor, pensaba que eran similares a las de I vitelloni. Debía hacer una película sobre la provincia ¿era culpa mía si la vida de la provincia española, de alguna manera, a la de la provincia italiana, si los gestos, comportamientos y ciertos sentimientos son, al menos en apariencia, los mismos, que ahí? Pero hay una diferencia que es bastante importante, que no me parece haya sido suficientemente subrayada: los personajes de Calle Mayor no son «vitelloni», esto es, jóvenes a su modo excusables por su juventud, aunque fuese prolongada más allá de lo debido; son personas «serias», metódicas, son profesionales; y su comportamiento, qué, es desde el punto de vista humano y social, aún más grave. Me parece, en fin, que el problema principal del film sea otro: he intentado contar el problema de una mujer española, en una pequeña ciudad de provincia." (J.A.Bardem, Cinema Nuova nº 108, 1-VI-1957, p.328)

"De Fellini me gustan sobre todo I vitelloni e Il bidone. La primera me dio confianza sobre la posibilidad comercial de un film sobre la provincia. Al embarcarme en la aventura de Calle Mayor, al escribirla, hasta al rodar ciertos planos estaba presente ciertos momentos de I vitelloni como una amenaza." (J.A.Bardem, Film Ideal nº 12, X-1957, p.20)

si bien esa influencia luego sería asumida como un lugar común:

"En Calle Mayor están en primer término los gamberros de los que hoy tanto se habla...El italiano Fellini fue el primero en denunciarla en el cine con la máxima crudeza." (J.Palau, C.M., Destino nº 1008, 1-XII-1956, p.43)

"Por lo demás, podemos decir que Calle Mayor tal como lo hemos visto fue posible gracias a los antecedentes que suponían I vitelloni y Marty. Del film de Fellini, Bardem entresacó el tema del gamberrismo; de de Delbert Mann, la figura de la solterona que ha renunciado a la experiencia del amor." (J. Palau, "J.A. Bardem", Cine Círculo nº 36, 1959, p.335)

rechazada airadamente por algunos, bien en defensa de la personalidad de Bardem:

"¿Porqué insistir tanto en I vitelloni, sin atender a lo diferenciativo?" (L. Egido, C.M., Cinema Universitario nº 5, IV-1957, p.50)

bien en nombre de la especificidad del ambiente hispano:

"...estos gamberros (que, como los «vitelloni» de Fellini y los brutos motorizados de El salvaje, de Lazlo Benedek, constituyen el problema mundial de una juventud sin ideal) en nuestro caso son mera consecuencia de un ambiente." (García Escudero, II-1, 1958, p.286)

bien en defensa de los antecedentes temáticos autóctonos:

"Algunos comentaristas extranjeros a los que parece molestar toda lección creadora que proceda de España, sacaron a relucir la presunta influencia sobre Calle Mayor de la cinta italiana de Federico Fellini, I vitelloni. Pero quienes así hacen ignoran, naturalmente, que estos gamberros provincianos del film de Bardem nada deben a un costumbrismo exótico, sino que son típicamente españoles: figuran en la obra original de Arniches (...) El fondo social de crítica, y de sátira a veces, que muy oportunamente aduce Bardem y que importa mucho en nuestra cinematografía se adorna de originalidades españolas y nada necesita copiar de fuera." (Fdez. Cuenca, C.M., Ya 8-I-1957)

bien como punto de apoyo para el ataque a Bardem:

"Como director Bardem se ha mostrado discípulo aplicado de Clair y de Fellini, especialmente. Se distingue en ellos en que un modo de nostalgia análogo y una

elección de ambientes muy parecida las ha interpretado con una intención polémica más visible. La alternancia de situaciones sigue siendo lo más característico de él. Estos efectismos son fáciles y es más que fácil adivinar en ellos, y en algunas pinceladas, que se rinde a la facilidad de esos efectismos como a las expresiones simplemente vulgares o maisonantes que hay que recusar. En cambio, admirables y bellísimas escenas de auténtico gran cine, quedan disminuidas por esa mezcla de poesía y deformación y exageración de personajes, de expresiones y de la caricatura." (Gómez Tello, C.M., Primer Plano nº 848, I-1957)

llegándose incluso en un momento dado a la inversión, es decir, al recuerdo de Calle Mayor con motivo del estreno español de Los inútiles:

"Viendo Los inútiles he recordado a personajes similares en Calle Mayor, personajes igualmente «inútiles», mezquinos, que viven a cuenta de la sociedad. Pero en el film de Bardem -y éste era sino su único, érito, si el mayor- se intentaba decirnos de dónde salían estos provincianos, las razones que hacían posible su existencia." (F.Llinás, "Los inútiles", Nuestro Cine nº 80, 1968, p.70)

Por su parte, también la crítica extranjera -que tuvo amplia ocasión de abordar el film- no hurtó el problema de las relaciones con Los inútiles. Entre los críticos franceses se defendieron las diferencias entre los personajes de ambos films:

"Los compañeros de Juan no son ociosos como en Fellini, sino empleados o funcionarios casados y provistos de una situación, que pretenden jugar a los adolescentes porque no tienen otra manera de manifestar su libertad." (J.Siclier, C.M., Cahiers du Cinéma nº 65, XII-1956, p.51)

"En fin y sobre todo se reprocha a algunas escenas (de las calles concretamente) de estar copiadas de I vitelloni...No es más que en apariencia que Calle Mayor se parece a I vitelloni, pues los personajes son diferentes en el fondo." (G.Coste, C.M., Cinéma 56 nº 13, XII-1956, p.72)

más tarde se reivindicó la raíz hispana del tema, no necesitada de ejemplos foráneos:

"Naturalmente, se han encontrado antecedentes a Calle Mayor: Les grandes manœuvres, de Clair, e I vitelloni, de Fellini (...) Se ha olvidado simplemente lo esencial. Si hay antecedentes, es en la literatura española donde hay que buscarlos (...) En cuanto al clima de aburrimiento y mezquindad del que se acusa a Bardem de haberlo tomado de los italianos, se encontrará traducción poética en los escritos de Antonio Machado donde se dibuja el triste rostro de una España que bosteza y se aburre (...) Y si las referencias no satisfacen a aquéllos que quieren a todo precio que las calles de Bardem sean fellinianas, el viaje a España siempre es posible:..." (Oms, II-2, 1962, p.25)

La crítica italiana más rutinaria asumió la influencia felliniana, pero desde la combativa Cinema Nuovo se volvió a defender a Bardem:

"Y si Calle Mayor provoca todos estos significados, se dice todo eso en España con un lenguaje aunque sea alusivo, ¿dónde situar entonces la semejanza con I vitelloni felliniano? Son en todo caso semejanzas del todo formales, externas, aparte del hecho de que el fenómeno de los «inútiles» no es sólo italiano, el nudo dramático y la situación, como hemos visto, son diversos, empezando por la broma inicial que introduce el juicio negativo sobre Don Tomás. Bardem, afronta críticamente el problema, busca la causa que lo ha determinado, los responsables -no se limita a una complacida y divertida descripción." (G. Aristarco, C.M., Cinema Nuovo nº 90, 1-X-1956, p.147)

Recapitulando, diremos que es indudable el apoyo ambiental que Bardem tomó en Los inútiles, si bien el entramado argumental abarcaba un conjunto de aspectos -sobre todo la presencia de Isabel como personaje central- muy divergentes del film de Fellini, algo extensible a la intención de fondo, puesto que Bardem jamás se haría nostálgico cómplice de lo narrado, tal como ocurriera con los factores autobiográficos del autor de La strada, sino que utilizaba su film para desarrollar una crítica no sólo de costumbres, sino de las estructuras profundas que sostenían la situación de la provincia española y, metafóricamente, del conjunto del país.

VI.10.5. LA VENGANZA

Con la voluntad de construir un fresco épico y coral sobre la vida campesina manchega, Juan Antonio Bardem abandonaba con La venganza el medio burgués y retornaba al ámbito proletario, aquí al de los braceros transhumantes en la época de la siega. Una vez más nos proponía una trama argumental sostenida por diversos personajes-símbolo que pretendía constituirse en una metáfora cristalina, cuya tesis alcanzaba en esta ocasión una resonancia más política que social: la necesidad de reconciliación entre los españoles de a pie, tras el trauma de la Guerra Civil.

Habiendo sufrido numerosos avatares de censura y problemas de producción que revirtieron en una reducción sustancial en su duración, La venganza oscilaba entre la vocación documental y el tradicional esteticismo bardemiano, en este caso apoyado en el hecho de ser su primera película en color. Los anchos campos manchegos ofrecían una espléndida oportunidad no sólo para recrear el ambiente asociado a un intenso paisaje, sino a la evolución de una cámara liberada de las estrecheces del estudio o del medio urbano. De tal forma, frente a lo rudimentario de caracteres y situaciones, centradas en una confrontación entre dos hombres -con una mujer en medio- como consecuencia de un ancestral odio entre familias, el film alcanzaba cierta grandilocuencia que narrativa y formalmente se resolvía con una aproximación a los paradigmas del melodrama que era novedosa en su filmografía anterior, mucho más próxima al drama íntimo aún con resonancias sociales.

A partir de esos elementos descritos -que suscitaron una amplia atención crítica- no puede extrañar la orientación que esta vez tomarían los préstamos "italianos" de Bardem. Por supuesto, tal como ocurriera ya en Muerte de un ciclista, esas claras resonancias italianas se mezclaban con otras muy españolas, empezando por Cervantes y terminando por Aldecoa, es decir, comenzando por las esencias hispanas asociadas a la itinerancia por el paisaje manchego y terminando por la épica del trabajo y del pequeño grupo caras al universo narrativo del novelista contemporáneo, sin que además faltasen los toques

lorquianos (de las Bodas de sangre) y machadianos (Campos de Castilla) o la preocupación social que más tarde impulsaría una obra como La vendimia en Francia (1964), de Rodríguez Méndez, por no hablar de las novelas sociales de finales de la década.

Ambiente campesino, tono melodramático y virtuosismo en una puesta en escena al aire libre orientaban hacia la trilogía neorrealista campesina de Giuseppe De Santis; el tema de la errancia en pos de trabajo y con un drama pasional resuelto en un duelo final nos situaría en la órbita de Il cammino della speranza, de Pietro Germi; la voluntad de hacer un gran fresco social (que tenía que formar parte de una trilogía) que alcanzase resonancias ideológicas socialistas nos remite al parcialmente truncado empeño de La terra trema viscontiniana. No le faltaba, pues, ambición al empeño bardemiano, apoyado además por la presencia interpretativa de Raf Vallone, también presente en dos films de De Santis -Arroz amargo y Non c'è pace tra gli ulivi- y en el de Germi; tal vez Carmen Sevilla debía estar destinada a convertirse en la Mangano o la Bosé española, cosa que no era fácil de lograr...

Como siempre, el empeño bardemiano tomaba sus fuentes de inspiración italiana como arranque para el desarrollo de sus propias intenciones políticas y estéticas. La resonancia de una narrativa fílmica con pretensiones de nacional-popular se apoyaba en el carácter de superproducción que alcanzaba esta coproducción dentro del raquítico panorama de la industria cinematográfica española, aunque también se veía perjudicada por un exceso de esquematismo en personajes y situaciones, así como por un pesado didactismo que recubría muchos momentos del film. Secuencias como la aparición inopinada de un "intelectual" suministrador del mensaje regeneracionista del film o el ataque del más viejo de los integrantes de la cuadrilla de segadores contra las modernas segadoras, de inequívoco carácter cervantino, se contraponían en una difícil yuxtaposición con el esteticismo de la secuencia del incendio o la borrachera de grúa sobre los panoramas manchegos.

En ese sentido, a pesar de las solicitudes de la influencia de De Santis, La venganza dejaba de tener el carácter compacto de algunos de sus films. Por esta vez los defensores de Bardem no dudaron en reconocer la influencia de De Santis; Gms la consideraba lógica, en la medida de la pretensión de hacer un cine "campesino", e incluso la extendía a Dovjenko o Eisenstein:

"Se ha reprochado a Bardem haber plagiado, saqueado a De Santis y muy particularmente Non c'è pace tra gli ulivi. La comunidad de inspiración no deja lugar a dudas; como no hay ninguna duda de la semejanza entre la Ciocciara y Castilla para cualquiera que haya viajado. Como no hay duda de las similitudes entre los problemas agrícolas de Italia del Sur y de la España feudal. Como se aproximan los temperamentos de los campesinos italianos del sur y de los españoles.

Admito que la panorámica de apertura se parece a la que abre Non c'è pace tra gli ulivi. Admito que la escena del duelo verbal entre las dos cuadrillas evoca las disputas de las dos familias de Días de amor.

Concedo todas las semejanzas que se quieran y me felicito deber a Bardem aproximarse al gran Giuseppe. Queda ahora la parte inmensa del universo propio de Bardem.

La venganza es un film político. El más político de su autor. Es una obra enraizada directamente en la realidad española (...). Reconozco que la forma evoca la técnica de De Santis: amplios movimientos de grúa; primeros planos; el amor ligado a la toma de conciencia revolucionaria; hieratismo de los personajes; gusto por lo espectacular. Lirismo desembocando en lo operístico. Se podría citar también a Dovjenko, en el calor que liga la tierra y el hombre, en la manera como Bardem trata el mito de Antea. Es retomando contacto con su suelo natal como Juan reencuentra su fuerza (...). Pero todo eso es intrascendente. Eisenstein, Dovjenko y De Santis son los tres grandes nombres del «cine campesino», son los únicos en haber afrontado los problemas planteados por las reformas agrarias y las transformaciones necesarias. Normalmente Bardem debía reencontrarlos." (Oms, II-2, 1962, p.31/36)

También desde Nuestro Cine se asumió la conexión Bardem-De Santis, aunque se reconociese lo insatisfactorio del resultado final:

"Bardem se plantea nuevas vías expresivas y ahora trata de seguir la línea de Giuseppe De Santis. Se trata de un cine que descubra a un hombre, el campesino español, en su dimensión más inmediata: es un intento de acercamiento y aproximación, es someterse al código

austero e impresionantemente veraz del cine documental. Sin embargo, la película encuentra la oposición del público y también de la crítica. No busquemos excusas a Bardem. El film es un melodrama, una parábola ininteligible para la mayoría, un caduco y vetusto exponente del film didáctico..." (G. Dueñas-Olea, "Filmografía comentada", Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.43)

y se hiciese con múltiples contradicciones, que revelaban una miopía notable -¿la veracidad del documental?- y un desconocimiento total del cine de De Santis, puesto que ¿cómo podían sorprenderse del aspecto melodramático de cualquier film que se colocase bajo su área de influencia? Finalmente, para Aristarco esa relación no era precisamente un elemento a favor del film de Bardem:

"La necesidad, vivida por Bardem, de que los segadores y los trabajadores del campo en general tengan conciencia de clase, se injerta de manera superficial en la anécdota con el mismo tono artificioso empleado por De Santis en Non c'è pace tra gli ulivi." (Aristarco, I-1, 1969, p.415)

Pero esa interrelación estaba señalada en el propio comienzo del film mediante una voz en "off" que decía:

"Todos los años, cuando el trigo está maduro, llegan hasta las dos Castillas, hombres de Galicia, Extremadura, Cuenca, de las tierras altas de Andalucía. Es una emigración temporal de las gentes de tierras de pastos, olivar o viñas donde la labor en esta época es nula, a la llanura, donde el trigo es mucho y los brazos pocos. Es un fenómeno que se hermana con el de los hombres y mujeres de las «risaias» del Po..."

por lo que una vez más no se podía acusar a Bardem de maquillar sus propias fuentes de influencia, con esa referencia literal a la concentración de arroceras inmigrantes del Po que protagonizaban Arroz amargo.

Respecto al film de Germi, Il cammino della speranza, el tema de la emigración lo hacía rememorar a García Escudero (junto con Las uvas de la ira) aún marcando distancias respecto al carácter neorrealista del film:

"...el argumento, sin ser tan sencillo que la película se haga neorrealista, tampoco está tan recargado que linde con el folletín (...) Y que abandone el naturalismo, en el que se había movido hasta ahora, para pasar no a un neorrealismo que, evidentemente, no le iría bien, sino a un realismo que empalma con nuestra mejor tradición artística." (García Escudero, II-1, 1958, p.289)

pero ya antes Gómez Tello lo tenía en cuenta en su crítica del film:

"En algunos momentos, sus planteamientos y algunos encuadres nos recuerdan a un film italiano Camino de la esperanza, interpretado precisamente también por Raf Vallone y Elena Varzi. Pero al director español le ha preocupado más el manejo poético del paisaje que sirve de fondo a la historia de una venganza. Hay siempre en Bardem el propósito de decir algo: en este caso la fraternidad entre los hombres." (L.v., Primer Plano nº 958, II-1959)

y sobre ello volvería de pasada Juan Cobos:

"La película tiene influencias innegables de dos obras, una Las uvas de la ira, de John Ford, y otra la de Pietro Germi, Il cammino della speranza." (L.v., Esquemas de Películas nº 31, 1959)

A pesar de esa aparente evidencia, no faltaron tampoco los defensores de la autonomía de La venganza respecto a posibles antecedentes italianos. Tal era el pensamiento de Luciano Egido, que una vez más asumía la defensa del cine bardemiano de supuestos agravios:

"El tema fundamental de la película responde a una problemática de nuestro tiempo. Se trata, como todos sabemos, de defender una vez más la solidaridad entre los hombres, entre unos y otros, pero no de un modo abstracto y universal, sino concreto y particular, la reconciliación entre los enemigos, y esto tampoco de un modo genérico, sino bien específico y preciso. No es, por tanto, «el drama rural a la italiana», que algunos ingenuamente han visto; ni la descripción más o menos

pintoresca, de las andanzas de un grupo de segadores por tierras de la Mancha, en busca de pan; ni la crítica social de determinados ambientes. Es, nuevamente, la defensa de la solidaridad...; pero ahora con otra dimensión, utilizando otros elementos y desde un punto de partida muy distinto (...). Es el tema presente en Milagro en Milán y en Ladrón de bicicletas, en La sal de la tierra o el de Horizontes de gloria." (L.v., Cinema Universitario nº 9, IV-1959, p.62)

En las filas de los detractores del film no faltaron los desmentidos al valor neorrealístico de La venganza:

"...La venganza me parece acumular errores tan numerosos que es precisa mucha memoria para no concederles un valor retroactivo (...). Hay una cierta paradoja en pretender inspirarse en el neorrealismo y hacer la más contestable coproducción. Se podría ya criticar a Bardem hacer interpretar (y mal) sus campesinos españoles por actores, pero ¿qué debemos pensar, cuando estos actores son italianos y franceses! (...) Aquí el magnífico, pero peligroso modelo del cine italiano le pierde. El neorrealismo no es la combinación de ciertos temas (documentales y sociales) con el rodaje en exteriores, responde a muy otros criterios. Si el neorrealismo italiano es efectivamente un cine «útil al hombre», es en su resultado, no en su principio. Bardem va al neorrealismo un poco como otros van al pueblo." (A.B., L.v. Cahiers du Cinéma nº 84, 1958, p.31)

con todos los predicamentos de razón, puesto que aún influido por De Santis o Germi, La venganza se situaba muy lejos del Neorrealismo. Al respecto resultan paradójicas las palabras del propio Bardem, cuando rechazaba la posibilidad de haber seguido la vía de La terra trema:

"Lo ideal hubiese sido hacer un documental realista como La terra trema, pero jamás habría encontrado el dinero necesario y si lo hubiese hecho, no habría encontrado a nadie para enseñárselo en España. Y un film no existe más que en la medida en que encuentra un público." (J.A.Bardem, Cinéma 62 nº 69, IX/X-1962, p.33)

y por tanto de hacer un film neorrealista, pues paradójico es negar la posibilidad de un film modesto por falta de fondos, cuando se está emprendiendo una costosa coproducción...

VI.10.6. SONATAS

Sólo tangencialmente vamos a referirnos a este film, en la medida en que tampoco existe en él ya ningún asomo de Neorrealismo, aunque merece una atención rápida en la medida en que toma como paradigma precisamente al título que simbolizó la liquidación definitiva del fenómeno neorrealista: Senso, de Luchino Visconti.

A esas alturas, para un cineasta de proyección internacional como Bardem, asiduo a los certámenes internacionales, el hecho de que las películas de De Santis o esta de Visconti no hubiesen llegado a las pantallas españolas no era un problema, puesto que sin duda había tenido ocasión de conocerlas en alguno de sus desplazamientos. No cabe duda de que la opción del gran film histórico ambientado en el XIX, a partir de un texto literario -aquí Valle-Inclán- y con una neta proyección metafórico-ideológica contemporánea que sostenía el proyecto de Sonatas coincidía absolutamente con la operación realizada por Visconti cuando sorprendió al mundo con su en apariencia radical viraje de los postulados de La terra trema.

Sonatas representó -al ser presentada en Venecia, como en 1954 lo fuera Senso- el fin del crédito internacional del que aún gozaba el cineasta español. En España, la crítica oficial aprovechó la esperada ocasión del fracaso internacional para pasar cuentas a Bardem, al tiempo que la crítica más favorable ensayaba tímidos y poco convincentes intentos de defensa del film. A los ataques habituales contra las posiciones políticas solapadas en la tesis del film o a los tópicos defectos bardemianos (esteticismo, demagogia, verbalismo, intelectualismo, etc.), perfectamente simétricos con las constantes del cineasta (toma de conciencia, solidaridad, mensajismo, etc.), se unió en esta ocasión la acusación de radical y mendaz traición a la obra originaria, ya que consideraban que había sido desvirtuada y manipulada en favor de las tesis del cineasta, convertida en el apoyo de un alegato liberal y antitotalitario.

Prescindiendo de todas esas cuestiones, que sin embargo fueron las que centraron el debate sobre el film, junto con aspectos más específicos en torno al equilibrio narrativo, la exactitud histórica, el esquema de superproducción de acción, la interpretación, etc. nos detenemos tan solo en esas referencias a la vinculación con el obvio antecedente viscontiano. Mal conocedora del precedente italiano, la crítica española no pasó de remarcar la filiación de las Sonatas bardemianas:

"Los críticos que en Calle Mayor recordaron a Antonioni, mencionan ahora a Visconti y a la película Senso como inspiradores de Bardem." (Gómez Tello, "Venecia 1959", Primer Plano nº 986, IX-1959)

"Senso es una película de crisis creadora. No ve posibilidad de afrontar con fortuna el presente y se refugia en el pasado, aunque en esta incursión que, salvando las distancias, nos recuerda mucho la que hizo Visconti al rodar Senso..." (J. Cobos, Film Ideal nº 37, XI-1959, p.24)

algo que tampoco esta vez Bardem desmentiría:

"Bueno probemos en la línea de Senso el camino viscontiano. Para mí es un espectáculo, un experimento, un entretenimiento... Es una interpretación de un mundo histórico visto con un prisma de hoy; un análisis histórico hecho con una visión actual de las cosas (...) La llevamos a Venecia... y el desastre. Para empezar no saben quien es Valle-Inclán. hablan de Visconti, claro, y de D'Annunzio... pero nada de don Ramón..." (J.A. Bardem, Nuestro Cine nº 29, V-1964, p.36)

Más reflexiva fue la reacción de los dos máximos valedores internacionales del cine de Bardem, Oms y Aristarco, que si bien defendieron aspectos parciales del empeño bardemiano, consideraron que esta vez no había superado la fuente primigenia:

"Le ha parecido bien a Bardem acordarse muy evidentemente del Senso de Visconti para recrear la atmósfera del siglo XIX y de su aristocracia. Creo que el modelo era bueno y que Bardem inspirándose en él no lo ha traicionado. Las imágenes de Figueroa y de

Paniagua sin espléndidas, el color admirable, los decorados perfectamente utilizados.

Sin embargo el film sufre un desequilibrio. Paradójicamente, Bardem ha logrado mejor la recreación del uniuerso novelesco que la intención que le es particular (...) Bardem no es Visconti y queda, en suma, indiferente a los problemas de los marqueses." (Oms, II-2, 1962, p.41)

"Bardem se inspira, pues, en el Visconti de Senso. Pero sí en las obras precedentes, aún incorporando diversas sugerencias del cine italiano, había logrado, al menos encuancto a «contenido», superar a los modelos, aquí el resultado es completamente diferente. Ni Bradomín ni su amigo corresponden a Mahler y Ussoni, ni tienen su «tipicidad». Se recuerda a Visconti tan solo en las intenciones y en el planteo figurativo, al punto de que el lenguaje esopiano al que Bardem sigue obligado no le consiente llevar adelante el análisis de uno de sus temas preferidos, el egoísmo, ni de aquel otro que es el nervio de toda su obra: la sed de libertad (...)

No se trata, según parece evidente, de repetir el error cometido por muchos ante el Visconti de Senso, esto es, de ver en el nuevo interés de Bardem por la «novela histórica» un abandono del camino precedente, pues entre Sonatas y sus otras obras no hay soluciones de continuidad, sino simplemente diferencias en los resultados. Por lo demás, ciertos trazos del film, ciertas situaciones de Dacamerón, ciertas referencias a un catolicismo deteriorado, son dignas del mejor Bardem y reflejan una auténtica realidad histórica en su perfil contemporáneo, el mismo que describe magistralmente Buñuel en Viridiana." (Aristarco, U-1, 1969, p.414/415)

Abandonaremos aquí este recorrido meramente indicativo por la obra de Bardem en relación a sus vinculaciones directas con determinados modelos italianos. Su siguiente film, A las 5 de la tarde pretende un salto evolutivo: definitivamente descartada la posibilidad neorrealista, significará el intento de salto -mal acogido, como demostrarán las dudas y vacilaciones de Nunca pasa nada- hacia el "realismo crítico". De nuevo el fuerte carácter metafórico estropeará un film que retoma viejos temas, como el anhelo de promoción social y la toma de conciencia de los valores

de la autenticidad en el marco de la explotación de clase, en la línea de Cómicos. Como allí, Bardem recurrirá al cerrado universo taurino como espacio figurado de la metáfora; al simbolismo casi descarnado de los personajes, casi carentes de psicología y meras funciones del devenir alegórico del relato. Y lo mismo que decíamos en relación a la apertura del ámbito teatral, en este caso A las 5 de la tarde se suma a un grupo de films que tomarán el mundo taurino como ámbito de su reflexión sobre la sociedad española y que se integraría por títulos como Los clarines del miedo, Los chicos, Los golfos, El espontáneo y culminaría con El momento de la verdad.

VI. 11. BERLANGA Y EL NEORREALISMO

A diferencia de lo ocurrido con Bardem, el cine del primer Berlanga aparece como más autónomo de influencias ajenas o cuando menos se puede plantear que la estrategia berlanguiana es el reconducirlas hacia su propio universo personal. Mientras que Bardem parece apoyar su inspiración argumental en ideas ajenas, para trabajar en su interior una intencionalidad ideológica y socio-política propias, al tiempo que intenta definir un estilo personal no menos sincrético muy evidente, Berlanga diseña ante todo un mundo ficcional fuertemente personal, con una aparente ausencia de estilo (el famoso y hoy en día insostenible "descuido" berlanguiano) que sin embargo tiene en su interior corrientes profundas que lo emparentan con diversas áreas de influencia. Eso sí, frente al monolitismo de las áreas bardemianas -casi siempre italianas, con algún tributo a los clásicos soviéticos y al naturalismo francés- éstas se ofrecen algo más variadas, puesto que se extienden hacia cierta línea humorística francesa -de Clair a Tati-, la comedia americana o incluso el humor inglés de la factoría "Ealing", además claro está del cine italiano.

Pero como veremos, la atención hacia el cine italiano no se focaliza en el esplendor del Neorrealismo -salvo en lo relativo a la línea zavattiniana- o en sus consecuencias más autorales (Antonioni, Fellini, Visconti, etc.) como ocurría en Bardem; no hay vacilación en aproximarse a las formas de la comedia populista post (o ante) neorrealista. Por otra parte, Berlanga blande su alergia al intelectualismo, su espontaneísmo e intuicionismo como vías de trabajo cinematográfico, no menos aparentes que su carencia de estilo, lo cual asociado al tenor humorístico de la inmensa mayor parte de su producción le sitúan en las antípodas del cine metafórico de Bardem. Ello no quiere decir que los films de Berlanga sean tersos y transparentes; antes bien, la complejidad no aparente de su sistema filmico le dota de una capacidad de profundizar en estratos de la realidad social española posiblemente más exactos que en Bardem, de forma que desde el punto de vista actual, la testimonialidad de su cine, el valor documental de sus propuestas posiblemente permanezca con mayor intensidad, porque penetra en la misma intrahistoria de cada momento en que ha elaborado sus obras. Y desde luego, sin renunciar en ningún momento a aquellos modelos narrativos y formales que permitiesen una sintonización con el público más amplio, con el riesgo de caer en el populismo o incluso bordear la trivialidad.

La obra de Berlanga desarrolla un proceso evolutivo, desde su película compartida con Bardem, Esa pareja feliz, hasta los primeros tiempos de colaboración con Azcona, a lo largo del cual se van acentuando ciertos rasgos temáticos y estilísticos, donde la ternura e idealización iniciales se van transformando en amargura y gusto por lo grotesco, diseñando un cuadro crítico de la realidad española cada vez más cercano a lo esperpéntico, no por su irrealismo, sino precisamente por conectar con la médula de aquélla. Consecuencia de ese cambio de actitud también lo será el de las posturas oficiales y críticas respecto a su filmografía. Hasta Los jueves milagro todavía impera la idea de un Berlanga técnicamente tosco, pero amable en su individualismo solidario; como tal será aupado por la crítica oficial, intentando contraponerlo a la parafernalia opositora de un Bardem. Inversamente a esa confianza inicial, a medida que su obra crezca en negrura y acidez las posiciones se harán mucho más contrapuestas, iniciando un rosario de problemas censurísticos, que afectan tanto a los pocos films realizados como a los muchos que no pasan del mero proyecto. Pero dejemos esas cuestiones generales sobre un cineasta que a pesar de haber sido objeto de numerosas publicaciones todavía está por clarificar en todas sus dimensiones y pasemos a las relaciones entre Berlanga y el Neorrealismo.

Del interés de Berlanga por el cine italiano dan buena cuenta sus escritos sobre el tema, entre los que destaca el artículo "De Ambrosio (sin carabina) a la guapa Bersagliera" (Film Ideal nº 20, VI-1958, p.20), que repasa toda la historia de aquella cinematografía. En términos generales las concomitancias de Berlanga con el Neorrealismo son abiertamente reconocidas, aunque no sin matices, como los señalados por García Escudero, que intenta desmarcarlo de los aspectos sainetescos que considera propios del Neorrealismo (?) y aboga por la universalidad de sus personajes:

"...se olvida la palabra neorrealismo a propósito de Berlanga, que tiene en su estilo muchos más elementos neorrealistas (que Bardem), sólo porque no hace un cine ostensiblemente social (...) Berlanga presenta una inmediata semejanza con el neorrealismo dialectal, por los comunes ambientes campesinos, el calor humano y la frescura y espontaneidad de la inspiración, pero se separa de él porque en su cine no hay sainete y los personajes están sometidos a una estilización que los hace universales, situando a su creador en el terreno de Clair, con quien coincide en la nostalgia (muy rica en significación) de la Belle Epoque, a la que se asomó directamente en Novo a la vista, pero a la que nunca deja de aludir." (García Escudero, II-1, 1958, p.134/295)

mientras que Aranda, disipa los temores respecto a una excesiva proximidad al Neorrealismo en base a la naturalidad con que asume esa vía:

"Su estilo fluente y espontáneo a la manera neorrealista, pero fuertemente natural, puede crear muy bien una tradición de la comedia cinematográfica española." (F.Aranda, Sight & Sound winter 1956, en: Fdez. Cuenca, "El cine de Luis G.Berlanga", Revista Internacional del Cine nº 29, VII/IX-1957, p.16)

Más adelante, Aranda señalará la distancia entre el humor zavattiniano y el berlanguiano, claro que desde la perspectiva de un Berlanga posterior a su encuentro con Azcona:

"Se ha planteado igualmente la influencia del optimismo zavattiniano. Pero Berlanga no me parece un hombre optimista bien que sea bajo el signo de Zavattini." (F.Aranda, "Les débuts de Berlanga", Cahiers de la Cinéma nº 38/39, Hiver 1984, p.109)

En esa línea es muy significativa la distancia entre los comentarios de los años cincuenta y los posteriores, puesto que se pasa de una adscripción de Berlanga a las filas del Neorrealismo rosa hacia la negrura del humor más tradicionalmente hispano:

"Berlanga, orientado en un primer momento hacia un neorrealismo rosa, desembocará en un franco y ácido humor negro... (A. Pérez Gómez, en: Equipo Reseña, II-1, 1977, p.177)

Un Neorrealismo rosa que hacía situar por Aristarco a Berlanga al lado de otros "rosáceos" como Castellani, Zampa o ¡Fellini!:

"Berlanga toma de aquella tradición cultural (realista) y de aquella civilización (el neorrealismo italiano) los aspectos más aparentes, menos profundos, y a su modo y con resultados dignos de relieve o al menos de interés, es el máximo exponente del filón «divertido» del grupo: una especie de Castellani menor: su modelo es incluso Fellini y, tal vez, como en Calabuch, el Zampa de Vivir en paz." (G. Aristarco, "Calle Mayor", Cinema Nuovo nº 108, 1-VI-1957, p.345)

Aún escasos, no faltarán los distanciamientos de Berlanga respecto al Neorrealismo; en ocasiones derivados de un curioso nacionalismo:

"Una vez más hemos de reiterar la convicción de que si hoy el cine español tiene una solvencia en Italia lo debemos a Berlanga, que con su Bienvenido Mr. Marshall irrumpió en este país rompiendo moldes anquilosados, dando, en definitiva, una abertura al callejón sin salida de las resobadas ideas del trasnochado neorrealismo italiano." (B. Alarcón, "Venecia 1956", Primer Plano nº 831, IX-1956)

y en otras con mucha mayor razonabilidad:

"El sistema referencial de estos primeros films de Berlanga, hasta llegar a Los jóvenes milagro, no es tanto el neorrealismo como una cierta tradición populista que hunde sus raíces en el cine de René Clair y del llamado «realismo poético» francés de los años 30 y 40." (J.M. Company, en: Pérez Perucha, II-2, 1981, p.14)

VI.11.1. BIENVENIDO MR. MARSHALL

Cuando fue presentada en Madrid (Callao, 4-IV-1953; en Barcelona: Coliseum, 29-IV-1953) Bienvenido Mr. Marshall no hacía ni un mes que se había celebrado la II Semana del Cine Italiano y faltaban escasos días para su proyección en el Festival de Cannes, donde obtuvo un éxito tan considerable como para significar la primera ocasión de atención internacional para el cine hecho en España y, sobre todo, apuntalar el éxito en nuestro mercado interior, evidenciados por los nada menos que 51 días de permanencia en cartel de estreno en Madrid y los 40 en Barcelona, situándola en primera posición del ranking anual en ambas ciudades (aunque en Madrid compartido con La guerra de Dios)

Desconocida del público todavía Esa pareja feliz, el film de Berlanga a partir de un guión compartido con Bardem -y con la intervención de Miguel Mihura- fue un absoluto aldabonazo en el seno del cine español. De hecho, significó el arranque público de esa generación -ciertamente raquítica en número de realizadores- que iba a ilustrar la tendencia regeneracionista de nuestra cinematografía.

A su importancia en el devenir de la cinematografía nacional, Bienvenido... añadía su clara oportunidad socio-política, puesto que esa farsa en torno a las esperanzas depositadas en la ayuda americana coincidía con el restablecimiento de relaciones con aquel país y el definitivo alienamiento español -gracias a la "guerra fría"- en el bando de la "defensa de Occidente". La idoneidad del empeño vino demostrada por la recepción del primer premio del Sindicato y del CEC al mejor argumento y música, así como el premio popular otorgado por la revista Triunfo.

Esa buena acogida no implicó la obligatoriedad de algunos cortes, tanto de la copia española como luego de la exhibida en Cannes. Así lo reconocía en 1956 el propio Berlanga:

"Sólo hubo que suprimir ... Cuando el alcalde dice en su discurso «sois inteligentes y despejados», el contraplano eran unos rostros de zoquetes. En Cannes hubo más cortes." (L.G. Berlanga, La Hora II nº 7, 23-VI-1956, p.17)

aunque muchos años después lo desmentía:

"...no tuvo el más mínimo problema de censura porque la consideraron una película folklórica más."
(L.G.Berlanga, Contracampo nº 24, X-1981, p.18)

Realmente fueron pocos los problemas censorísticos en relación a la acidez de la cinta:

"Pero la sátira política de Bienvenido..., a pesar de haberse realizado y presentado en el momento en que se estaba negociando el Pacto Hispano-yanqui de 1953, no tuvo dificultades ulteriores porque cuando Franco la visionó en el Pardo no le opuso reparos." (Gubern, II-1, 1981, p.141)

pero según otros testimonios, los cortes que hubo correspondieron más a la autocensura que no a otra cosa:

"Hay cortes en la película. El del sueño de la Quintillá no es cierto, pues nunca se rodó, pues era un corte económico; en cambio se rueda por cabezonería de Luis un sueño que creo que en el guión no aparece, en el que el Tío Sam sale vestido como tal repartiendo al pueblo bolsas de dólares y fusiles. Me parece recordar que los productores se asustaron mucho y creo que no lo llegaron a presentar." (R. Muñoz Suay, "Declaraciones al autor" II-1990)

Sobre los problemas en Cannes no nos extenderemos:

"España tiene que agradecerle a Cocteau su oposición a la actitud decididamente hostil a las películas de ustedes de otro de los miembros del jurado, al actor americano Edward G. Robinson (...). En vista de que no podía prohibir su proyección, exigió numerosos cortes, algunos de los cuales fueron por fin autorizados. Los periodistas y críticos redactaron un manifiesto de protesta contra este proceder, en nombre de la libertad de expresión. Sólo los representantes de la Prensa de extrema izquierda se abstuvieron de estampar su firma en el documento." (J. Besnard, "Cannes 1953", Rotogramas nº 233, V-1953)

Sin embargo, sí que es significativo recordar que en la ponencia presentada por Salcedo, secretario del gobernador civil de Salamanca, en las Conversaciones de 1955, en un momento dado decía:

"Cine político es Bienvenido Mr. Marshall, pero perdonarme que afirme aquí que es una película que no debía haber traspasado nunca nuestras fronteras. Bienvenido... es una extraordinaria película, no le regateo nada; pero su lección política queda válida para nosotros; más allá de nuestras fronteras queda sólo en demostración de cómo nos burlamos de nosotros mismos." (E. Salcedo, "El cine político español", Objetivo nº 6, VI-1955, p.31)

con lo que podríamos tener ahí la primera concomitancia entre el film de Berlanga y el Neorrealismo, ya que ese argumento de que "los trapos sucios deben lavarse en casa" fue de repetido uso contra algunas de las piezas maestras del movimiento.

Es difícil resistirse a la tentación de recordar algunas de las cosas dichas en torno a Bienvenido Mr. Marshall. Desde nuestra perspectiva actual se nos ofrece transparentemente en todo su potencial irónico, cuando no crítico. De ahí que nos sea fácil inscribirla como la cabeza de serie del cine renovador, aún retomando tantos tópicos del cine más convencional del momento, comenzando por su envoltura "folklórica". Pero en su tiempo las cosas no estaban tan claras; pensemos que, por ejemplo, un crítico en absoluto obtuso como García Escudero diría que:

"No es cine cateto; es cine europeo pasado por el 18 de julio." (II-1, 1954, p.19)

"El ambiente sano de aquella aldea española de gente honrada y orgullosa corresponde a las sanas intenciones de los autores." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.122)

mientras que más tarde Villegas nos situaba en una perspectiva mucho menos mitificante:

"...es la pintura cabal, graciosa, intencionada de un pueblecito castellano, lejos de todo y encerrado en sus propios límites. Una vida oscura, mediocre y atrasada, se mantiene de inconfesados sueños quijotescos, que

estallan a la primera ocasión y convierten la aldea en un pequeño país de locos enardecidos por la quimera de la prosperidad regalada (...) Es, así, la antípoda de las grandes películas del esfuerzo humano, desde El hombre de araña, de Flaberty, a La isla desierta, de Shindo." (II-1, 1973, p.89)

En todo caso, ni unos ni otros advertían lo que luego muchos han comprendido:

"...el narrador nos explica al final de la película cómo los habitantes de Villar del Río vuelven a la normalidad, a la tranquilidad cotidiana y feliz, y como sólo en su unidad y en su modestia pueden mejorar. Pero las imágenes que acompañan ese texto nos están hablando también de un subdesarrollo tristísimo, de una ignorancia patética y de una ternura impotente." (D.Galán, "L.G.Berlanga", Dirigido por... nº 13, V-1974, p.4)

De lo que cabe gran duda es de que la presencia de Bardem se aprecia con claridad en la continuidad de las tesis ya expuestas en Esa pareja feliz, en torno a la necesidad de no confiar en la intervención externa para solucionar los problemas concretos; en la incidencia de los sueños e ilusiones sobre las condiciones de la realidad; en la necesidad del autoconocimiento, de la autenticidad aún a riesgo de la pobreza, porque todo enriquecimiento rápido y sin esfuerzo no puede ser sólido y justo. Ya en el propio "press-book" ofrecido en Cannes, Muñoz Suay lanzaba esa tesis interpretativa del film de neto sabor regeneracionista:

"Por primera vez, una productora cinematográfica española lanza al mundo -y nunca mejor para ello que en esta ocasión de Cannes- un film que encierra un «mensaje real». Ese que nace en la entraña de unos personajes reales, del pueblo, que viven un «sueño contemporáneo» del que despiertan para reconocer que sólo el propio esfuerzo, de cara a la madre tierra, es la única solución posible para tantas cosas anheladas." (R. Muñoz Suay, "Press-Book Cannes 1953", IV-1953)

que luego fue seguida por parte de casi toda la crítica menos oficial:

"No hay que esperar nada de fuera. La crítica de todo trascendentalismo exterior al hombre está consumada." (Egido, II-2, 1958, p.39)

"...era una lección de energía dirigida a los que amparándose en un senequismo estéril -una resignación que no es sino pereza- se empeñan en confiarlo todo al cielo, pensando que resulta inútil luchar contra un destino implacable." (J.Palau, "J.A.Bardem", Otro Cine nº 36, 1959, p.334)

"La esperanza, cuando se funda exclusivamente en lo que nos van a dar los demás si nos convertimos en lo que quieren que seamos, no da buen resultado." (A.García Seguí, "Cine social en España II", Nuestro Cine nº 4, I-1961, p.24)

"...parte de la exigencia de luchar contra la ilusión de un milagro considerado inminente, el milagro americano; de la necesidad de una toma de conciencia y de los medios para obtenerla." (Aristarco, I-1, 1969, p.402)

"...esa confianza en las propias fuerzas de cada uno, en las propias fuerzas del pueblo, tiene aquí más un aire de cuestión moral absolutamente papal que de una concienciación de clase." (J.A.Bardem, en: Pérez Perucha, II-2, 1981, p.36)

"Así también, los entrañables personajes de Bienvenido Mr. Marshall vuelven a su trabajo -siempre redentor, nunca alienado- de todos los días, tras haberse dado cuenta de que no existen los Reyes Magos (o Papás Noel) de ninguna civilización norteamericana que puedan sacarles de su inmutable estado de gracia aldeana." (J.M.Company, en: Pérez Perucha, II-2, 1981, p.14)

Asumido el soterrado carácter de proclama regeneracionista de Bienvenido Mr. Marshall y dejando de lado muchos otros aspectos de relieve, entraremos en las posibles relaciones entre el film de Berlanga y el Neorrealismo. De entrada recordemos que aprovechando la estancia madrileña de los participantes en la II Semana del Cine Italiano les fue proyectada la película en una salita del Ministerio, obteniendo grandes parabienes de todos ellos, con Zavattini a la cabeza, lo cual fue explotado en el lanzamiento cannois:

"Y creemos con sinceridad que nosotros, y en especial nuestro realizador Luis G. Berlanga, hemos conseguido un film que, como dijo Zavattini en su reciente visita a España, «puede abrir un camino nuevo para el cine español». Ese camino que nos conduce a un cine mejor, más directo, más sincero. Un cinema que desea ocupar un buen lugar en la tierra." (R. Muñoz Suay, "Press-book"...))

A consecuencia de esa misma proyección. De Sica diría de Bienvenido... :

"Una gran película (...) Con mucho de neorealismo. Pero de un neorealismo muy español" (SIPE nº 536/537, 19-IX-1954)

Esa idea de entroncar Bienvenido Mr. Marshall con el Neorealismo italiano se convertiría rápidamente en un lugar común para muchos críticos:

"Su estilo narrativo es sencillo, directo, palpitante de verdad y de jugosa gracia, algo que podríamos definir como un eco del neorealismo italiano y de la ironía de Clair, fundidos, con todo, bajo una visión y un acento completamente españoles, filiación ésta que se revela especialmente en el gracejo irresistible del diálogo y de las estampas satíricas." (E. Foyé, B.M.M., Noticiero Universal 30-IV-1953)

"Berlanga muestra un estilo sencillo donde sería obcecación no ver influencias claras de los cines italiano y francés." (J. Ruíz, B.M.M., Correo Catalán 29-IV-1953)

"Pero con influencias del cine francés y del cine italiano, se acusan ya las posibilidades de un realizador, y sobre todo su habilidad para desarrollar una tesis trascendente de un modo fácil y risueño." (Gómez Tello, B.M.M., Primer Plano nº 651, IV-1953)

"Influído por la manera italiana, única escuela que nuestro cine puede hoy día seguir." (E. Ducay, "El cine-cine de Mr. Marshall", Indica nº 62, IV-1953, p.17)

"...un cine personal, aunque influido por Charlot, Clair y algún italiano reciente. Un cine optimista, ligero, insinuado, reforzado por la imagen, de montaje rápido..." (M.Arroita J., B.M.M., Correo Literario nº 70, IV-1953, p.11)

"...cuando se ha reconocido en el film de Berlanga influencias franco-italianas no ha sido para subestimar sus méritos, sino, por el contrario, para reconocer que una película española salía del estéril aislamiento en que demasiado tiempo se ha mantenido la producción de nuestros Estudios y no para copiar como desdichadamente se ha intentado alguna vez, sino para ofrecer algo muy nuestro una vez puestos en regla con el momento actual de la cinematografía europea." (J.Palau, B.M.M., Otro Cine nº 8, 1953, p.249)

"...un gusto general por la parodia cómica ponen a Zavattini en su órbita." (A.Martin, B.M.M., Cahiers du Cinéma nº 26, VIII/IX-1953, p.58)

"...la fórmula es divertida y si el film es demasiado charlatán, a menudo confuso, no muy bien interpretado y asimila de forma desordenada las influencias del neorrealismo italiano en su retrato colectivo de un pueblecito español, en todo caso es el primer film español visto desde la guerra -y ¿quién sabe? tal vez desde Las Hurdes- del que se puede decir que sería una lástima no haberlo visto." (J.Doniol-Valcroze, Cinéma 53, París, Ed. du Cerf 1953, p.116)

manteniéndose el tópico incluso en apresuradas revisiones históricas:

"El sistema de referencias de este film sigue anclado en el neorrealismo derechista (Pan, amor y fantasía sería el eje máximo) sólo aderezado en esta ocasión por unos trucajes a lo Méliès..." (Font, II-1, 1976, p.156)

"Plenamente entroncada con los planteamientos neorrealistas..." (AAVV, II-1, 1982, p.242)

Puede apreciarse en este reducido repertorio -en comparación con la gran cantidad de tinta dedicada al film- que todas las referencias son absolutamente genéricas. Ese es un punto importante y diferencial respecto al caso bardemiano, donde cada film parecía remitir a uno o varios precedentes italianos concretos. Aquí, en Berlanga, se trata de una referencia genérica, una intuición de que el Neorrealismo flota por ahí, pero con muy pocas evocaciones concretas de films italianos. Junto a Pan, amor y fantasía -que ya no sería neorrealista-, tan solo encontramos alguna mención de Milagro en Milán:

"Cuando en Milagro en Milán los pobres piden a la paloma lo que desearía tener, se produce una situación que se vuelve a repetir en Bienvenido..., aunque la paloma se ha convertido aquí en un cazurro castellano que será el mediador con los americanos. El film de García Berlanga está verdaderamente influenciado por el ritmo francés y tiene buenas dosis del sentimiento neorrealista." (Caro Baroja, I-1, 1955, p.158)

"De lo que se ha dado por llamar neorrealismo italiano no hay nada en esta película. Algunos han pretendido hallar en Bienvenido... ciertas influencias de Milagro en Milán, pero todo eso ya nos lo había enseñado René Clair. Existe, desde luego, un único punto de contacto material entre la obra de Berlanga y, por ejemplo, Sciucchiá, Ladrón de bicicletas o Roma, ciudad abierta: la escasez de medios económicos con que fueron producidas y la poca importancia que se ha concedido al estudio y a las caracterizaciones." (V. López García, en: Méndez Leite, II-1, 1966, p.120)

Finalmente, anotemos que no todos estaban de acuerdo con esa adscripción a la influencia neorrealista:

"Ha habido quien con una total falta de visión ha dicho que se trataba de «neorrealismo rosa». El film no es ni mucho menos neorrealista, ya que sí lo fuese no habría ninguno de los sueños." (Esquemas de Películas nº 149, 1961)

"Dejasteis de lado el neorrealismo de Esa parecía feliz, la mirada sobre los matrimonios proletarios, las dificultades de la vida cotidiana." (Galán, II-2, 1978, p.16)

VI.11.2. CALABUCH

La nota más "italiana" de Calabuch posiblemente fuese la presencia en el guión del prestigioso escritor italiano Ennio Flaiano, entonces habitual colaborador de Federico Fellini, incorporado tras el trabajo de Leonardo Martín, Florentino Soria y el propio Berlanga, según Fdez. Cuenca para aportar:

"...ligeros retoques, levisimo elemento amoroso y título." ("El cine de L.G.Berlanga", Revista Internacional del Cine nº 29, VII/IX-1957, p.22)

aunque esa presencia no fuese del gusto de todos:

"Con menos impaciencia por terminarla, y menos sugestión de los colaboradores italianos que han intervenido en ella, podría haberse definido mejor el temperamento de Berlanga, como así sucedió en Bienvenido.... Aquella era más incisiva, ésta más poética, envuelta en un halo de sencillez y fantasía a la vez, plena de sano humorismo y mejores diálogos, que transcurren con la sencillez y el gracejo de un humor muy natural." (B.Alarcón, "Venecia 1956", Primer Plano nº 831, IX-1956)

si bien satisfizo durante un tiempo a Berlanga:

"...la mejoró mucho y cooperó eficazmente a que la película tuviera una cierta universalidad." (Berlanga, Documentos Cinematográficos nº 11, IV-1961, p.45)

que sin embargo luego reprocharía que:

"El guión lo encontraba demasiado sentimentaloides, "rousseauuniano", crepuscular en ciertos aspectos, y no veía forma de hincarle el diente. Pedí colaboración a un guionista excepcional, Flaiano, pero este acentuó todavía más el carácter ternurista que podía tener el tratamiento inicial." (Hdez.Les-Hidalgo, II-2, 1981, p.60)

También fue favorable la opinión de Florentino Scoria:

"La aportación de Flaiano, hombre de fina sensibilidad a quien entusiasmó la historia, fue positiva. Con su ayuda se enriqueció la obra y se dio, sobre todo, una mayor coherencia al conjunto." ("Calabuch antes de ser película", Film Ideal nº 1, X-1956, p.14)

En términos generales, sin embargo, la presencia italiana tal vez no resultó del todo satisfactoria, pues como ha señalado Santos Zunzunegui:

"...la ternura y candidez berlanguianas traspasan en ciertos momentos ese difícil punto de equilibrio que sustenta toda la obra de nuestro autor para desembocar en el ternurismo, como prueba la existencia -insólita en la obra de Berlanga- de nada menos que dos relaciones sentimentales, una de las cuales apenas se justifica de no ser por el hecho de dar entrada a Valentina Cortese y Franco Fabrizi (...) Parece como si las necesidades de la coproducción, la posibilidad de acceso al mercado cuando menos europeo y la necesidad de corroborar el éxito de su anterior film obligasen a Berlanga a una realización más tradicional, más apegada a una línea narrativa clásica o al menos cercana a los modelos más débiles del ya decadente neorrealismo de la época." (C., Contracampo nº 24, X-1981, p.11)

Del Neorrealismo clásico tal vez fuese el humanismo de Vivir en paz el que mejor resonase en Calabuch, aunque en general los elementos neorrealistas del film tuviese una entidad muy ligera, si bien no han faltado las adscripciones:

"Nadie dirá nada malo de este film, equivalente ibérico de Due soldi di speranza, Pan, amor y fantasía y tantos otros films franceses o italianos." ("Venecia 1956", Positif nº 23, X-1956, p.43)

"...prototipo de un cine sencillo y a la vez profundo -versión española del mejor concepto neorrealista- que, burla burlando, entrafía un mensaje de solidaridad y de anhelo de lo que más necesita el mundo: una paz limpia y no impuesta por tratados, sino sentida y practicada como algo imprescindible para la humana convivencia." (E.Foyé, C., Noticiero Universal 11-X-1956)

"Es en Berlanga donde se nota verdaderamente la preferencia por un cine a lo Fellini, aunque la historia que cuenta se podría definir como un Vivere in pace de un Zampa menor (...) Nos presenta una España -una provincia española- completamente opuesta a la de Bardem: vista, por decirlo así, con los ojos de un Don Tomás, esto es, falsa o cuando menos irreal, sin la presencia en ella de elementos que reflejen una condición histórica (piensen sólo por un momento en una España con las prisiones abiertas, como aquí aparecen). El pesimismo del film -que sin embargo tiene intenciones pacifistas- se identifica con la inevitabilidad, la fatalidad de las cosas humanas y de su curso." (G. Aristarco, "La Calle Mayor", Cinema Nuovo nº 90, X-1956, p.148)

"En la puesta en escena no ha querido Berlanga recurrir a una técnica complicada. ha preferido el lenguaje directo en el que la franqueza asume el papel de nota preponderante como en los mejores exponentes del neorrealismo italiano, que el pasmador ha asimilado a fondo." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.244)

"...una complicada y divertida trama que combina hábilmente ciertas influencias italianas (en particular, el Fellini de I vitelloni, tal vez sin saberlo el de Lo sceicco bianco) con la de las comedias inglesas de la Baling, para dar vida y espontaneidad a una parábola libertaria que consigue rehuir por completo el esquematismo y las moralejas." (M. Marias, C., Dirigido por... nº 63, IV-1979, p.8)

Pese a la acusación de pesimismo aristarquiiano, Calabuch fue recibida como un film simpático, pacifista, tierno, casi utópico y muy español, lo cual justificó de parte de algunos críticos el considerarlo como estandarte del evanescente "neidealismo":

"...que abordan con fórmulas felices de un espléndido realismo mágico -de neidealismo se ha hablado con referencia a Berlanga, como oposición a las amargas neorrealistas- los problemas candentes de nuestro tiempo." (Fdez.Cuenca, C., Ya 1-X-1956)

"En un estilo que ha sido certeramente calificado de «neidealista español»." (C., Ecclesia nº 795, 6-X-1956, p.33)

VI. 12. FERRERI Y EL NEORREALISMO

Un italiano con experiencia de los momentos finales del Neorrealismo haciendo cine en la España de finales de los cincuenta sugería inequívocamente la ilusión del evangelista transmitiendo la buena nueva. Nadie más lejos del ese tono propagador de la fé que el apocalíptico Marco Ferreri, que sin embargo sí había estado en la truncada aventura del Documento mensile, intento de noticiario neorrealista, además de haber sido productor ejecutivo de El alcalde, el escribano y su abrigo, de Lattuada. Del noticiario, aquí se ha dado alguna información curiosamente partidista y totalmente falsa:

"...había intervenido en una de las más importantes experiencias de superación de los esquemas neorrealistas, el Documento mensile, en una línea aproximativa a los trabajos de Kino-Pravda de Dziga Vertov, experiencia que fue frustrada por la participación de los santones del neorrealismo (Zavattini, Visconti, Fellini, Antonioni)." (Hdez.-Revuelta, II-1976, p.43)

Recordemos que Stefano Della Casa al hablar de los primeros años de Ferreri explicaba que:

"Su actividad se desarrollaba siguiendo las huellas de Zavattini, el volcánico Pigmalión del neorrealismo." (en: Rimbau, II-2, 1990, p.28)

y recordaba que entre los colaboradores de la experiencia estaban De Sica, Visconti, Risi, Antonioni, Lizzani, Moravia, Guttuso y Zavattini. Della Casa describe así el empeño:

"La idea consistía en crear un noticiario cinematográfico alternativo al más famoso de la Italia de entonces, La settimana Incom que tras el período progresista conseguido bajo la dirección de Domenico Paolella, había sufrido onerosas intervenciones gubernamentales que habían limitado progresivamente su independencia." (ibid.)

y recuerda que sólo se hicieron tres números, abandonándose la empresa por problemas económicos. Además se reseña sus intervenciones en Amore in città y en la producción de La spiaggia (1954), de Latuada, y Donne e soldati (1955), de Malerba y Marchi. Della Casa refiere así su marcha a España en 1956 en relación a esos antecedentes postneorrealistas:

"Su traslado sucesivo a España marcará para Ferreri una transformación radical en las temáticas y en la actividad. La dialéctica con los antiguos neorrealistas permanecerá largo tiempo como una cuestión no resuelta, que actuará a veces como hipoteca o como condicionamiento, y otras veces, en cambio, como trasfondo natural." (ibid., p.29)

Por su parte, Edoardo Bruno también ha opinado sobre esa relación entre Ferreri y el Neorrealismo:

"Para Ferreri el neorrealismo significaba, sobre todo, profundizar en la forma de la investigación, buscar en la actualidad una faz, una mirada o una actitud que documentaran la poética de lo cotidiano. Significaba no desperdiciar un patrimonio que, ya en aquellos años, comenzaba a encontrar dificultades en el aspecto productivo." (en: Rimbau, II-2, 1990, p.43)

De una forma u otra, Ferreri llega a España en ese 1956 para trabajar primero en la conflictiva producción de Toro Bravo de Cottafavi, y luego para comercializar las lentes del "Totalscope". Dos opciones se nos ofrecen para situar ese Ferreri español en relación al Neorrealismo: la posibilidad de reanudar en la "atrasada" España un fenómeno ya extinguido en su Italia original; y la negación de sus propios antecedentes, que bordearon el Neorrealismo pero sólo alcanzaron sus postrimerías, en la vía de un estilo nuevo revitalizado por un contexto y unas tradiciones distintas como para él eran las españolas

Aún en 1961, al recapitular sobre la etapa española, Colette Borde no sabía muy bien donde situarse al respecto:

"En 1958 Ferreri se inclinaba complacido hacia un neorrealismo y es cierto que ha aportado a los menores detalles una inetnción de autenticidad (...) Ha rellenado su film de detalles sórdidos y crueles para

desenmascarar la España desconocida por los turistas, la de los barrios pobres de la capital (...) Los films de Ferreri no cuadran con la teoría un poco mecanicista según la cual el cine español no se afirmará más que siguiendo las vías del neorrealismo tradicional. Aportan otra cosa que no está ni en Bardem, ni en Berlanga: la «vacherie», una demostración por el absurdo." (C.Borde, "Rencontre avec M.Ferreri", Positif nº 37, I-1961, p.38/40)

Bastantes años después, la cuestión del Neorrealismo en el período español todavía no está aclarada:

"...el neorrealismo de las obras españolas está muy lejos de ser evidente. Ciertamente Ferreri encierra sus historias en marcos asfixiantes que apenas pueden contener la multitud gritona que los anima; estos segundos planos populosos le han valido esa reputación de continuador del neorrealismo. Sin embargo, mirando más de cerca, los detalles así acumulados están más allá del realismo: si el baile mitificado no lleva a los buenos tiempos de Vittorio De Sica, que decir en efecto de una casa donde los niños hacen sus necesidades sobre la mesa (y al lado de los bocadillos), del gabinete de un ortopédico más sucia que el antro e un carbonero o de un despacho tan minúsculo que uno se pregunta cómo pueden salir sus empleados de él. Esta visión caricaturesca y no documental está a veces incluso al límite del surrealismo (...) Si el contexto escapa pues al neorrealismo, los personajes de Ferreri también se integran bastante mal a un mundo cotidiano porque son siempre seres que van hasta el límite de sus ideas (...) Además, si el neorrealismo italiano traducía en imágenes la situación de la Italia de posguerra, El pisito y El cochecito no son en absoluto la denuncia de la España del franquismo, pues las preocupaciones no son las mismas: ,oralista más que sociólogo, Ferreri estudiaba ya en esos films «el hombre en sociedad» y no una sociedad particular en un lugar y tiempo dados." (R.Prédal, "M.Ferrerim l'art de la caricature", Jeune Cinéma nº 45, III-1970, p.21/22)

¿Podemos encontrar en España una reflexión equivalente sobre Neorrealismo, Ferreri y España? Curiosamente apenas hay ejemplos de ello:

"Según las normas neorrealistas, dirige toda su atención a la vida y los seres más sencillos, cotidianos y vulgares: la clase media española. E inmediatamente se encuentra con el absurdo trágico-bufo del esperpento ibérico (...) Con sus manos de neorrealista quiere atrapar el «esperpento» español y elige su monstruo." (Villegas, II-1, 1967, p.8)

aunque no falte alguna reciente tontería:

"Su presencia en España, de cualquier modo, sirvió suficientemente para familiarizar a los cinéfilos interesados con las últimas técnicas del neorrealismo italiano, un movimiento que anunció una nueva dirección para el cine español." (Higginbotham, II-1, 1988, p.25)

La causa de ese silencio tal vez estuviese próxima a la observación de Colette Borde:

"La derecha le rechaza, lo que resulta normal, porque no es un conformista. Pero la izquierda rechista calladamente, porque muestra a los proletarios sin la indulgencia entontecedora que es de buen tono parcticar." (Borde, Posifit nº 37, p.41)

bastante ajustada a la realidad. Ferreri no sintonizaba en absoluto con los piadosos fines de una izquierda abocada al realismo social y dedicada al proselitismo reconciliador. Su cine se vería caracterizado en España por unas constantes temáticas tan poco "constructivas" como el aburrimiento, el egoísmo, la soledad, la incomprensión, la insolidaridad, etc. Pero es que además su aproximación a esos temas estaba caracterizada por "antivalores" como la crueldad, la repulsividad, lo grotesco, el absurdo, el miserabilismo, la escatología, el extremismo, la morbosidad, el vacío espiritual, el antiidealismo, el pesimismo, la violencia, la acritud, etc. entre otras lindezas. Un auténtico "breviario de podredumbre", un catálogo de exabruptos que sin embargo se apoyaba en la hispánica tradición del "humor negro" y del esperpento:

"...su obra nace del encuentro del neorrealismo italiano con el esperpento español (...) Ferrari aplica esa minuciosidad descriptiva del neorrealismo italiano al estrepitoso, pero sintético y exacto chafarrinón del esperpento español." (M. Villegas, "El cochacito", Film Ideal nº 69, IV-1961, p.51)

y que por otra parte, pese a sus tonos casi surreales, no se apartaba de esa realidad contextual que atentamente seguía en sus recorridos madrileños. Como complemento, el sistema de "puesta en escena" ferreriano se basaba en una absoluta exterioridad respecto a los personajes, en un decripcionismo implacable, en una acumulación asfixiante y en definitiva, a una construcción lúcida y caótica.

VI.12.1. EL PISITO

El informe FOESSA señalaba que:

"Sin la vivienda sería difícilmente concebible la institución familiar (...) La vivienda es algo más que un «cobijo» o refugio. Está cargada de elementos simbólicos, afectivos, significativos (...) El problema de la vivienda no puede ser entendido sólo en un sentido técnico o económico." (III, 1972, p.291)

y en su famoso libro Del campo al suburbio, Miguel Siguán remachaba que:

"...la vivienda se convierte en la tragedia y la fuente de la mayoría de las dificultades (de los emigrantes)." (Siguán, III, 1959, p.242)

Mucho más allá que El inquilino o incluso que Surcos, El pisito se convertiría en el film por excelencia sobre el problema de la vivienda, devenido en la obsesión por la vivienda. Pero junto a ese tema argumental, la revisitación de las frustraciones y desesperación de una pareja de españolitos medios, la crónica del agostamiento de una fallida relación sexual y sentimental, la decisión aberrante de una boda ilógica para salvar un amor que el tiempo ya ha maltratado y destrozado, convirtieron este primer y en su momento mal conocido film en un pequeño aldabonazo entre la todavía semicrítica del cine de Berlanga -anterior a Azcona- y la crítica enfática de los films de Bardem.

Con un indudable valor testimonial, con sus elementos sainetescos, con su hiriente cotidianidad, con su desesperanzada visión de unos seres que ni desde su condición de víctimas van a conseguir nuestra compasión en base a su mazquindad perfectamente entroncable con la del ambiente en que se mueven y que los convierta de dos de los antibérricos más significativos de toda la historia del cine español, con su minucioso recrear de los ambientes y lugares urbanos madrileños en una topografía tan implacable como insólita en nuestro cine, con todo eso que justificaría muchas páginas de atención, nos debemos hacer la pregunta básica: ¿dónde el Neorrealismo?

Si ya de por sí el tema significaba -por su dimensión social y su contextualización realista- una aproximación al área característica del Neorrealismo, la presencia italiana de Ferreri parecía confirmar y legalizar esos lazos con el fenómeno italiano. Los propios artífices del film así lo estimaron en aquellos años:

"Yo estaba bastante influida por el Neorrealismo italiano y veía en El pisito un neorrealismo más moderno, más superado, más actual en aquel momento. Pienso que El pisito es un cine neorrealista con un estudio diferente de los personajes, pero no es una película de humor..." (M. Ferreri, Film Ideal nº 93, I-IV-1962)

"Pienso que El pisito es una película neorrealista hecha con una fórmula, ésta del humor negro. Es un cine neorrealista con un estudio diferente de los personajes, pero no es una película de humor, un libro de humor." (R. Azcona, Temas de Cine nº 21, 1961)

y fueron seguidos por la legión de críticos, sin apenas discrepancias más que en las calificaciones derivadas de ese tono neorrealista o su confrontación con la "españolidad" del film:

"El pisito es neorrealista. El espectador descubre una España miserable y verdadera." (C. Borde, "Rencontre avec Ferreri", Cinéma 58 nº 30, IX/X-1958, p. 15)

"He aquí una nueva muestra, mejor intencionada que brillante, del realismo español, que podía haber sido una buena película y que se ha quedado a mitad de camino. Con un poco más de agilidad, pero, sobre todo

con una cierta dosis de poesía, El pisito podía pasar por una película de Zavattini, de De Sica o de Zavattini." (Mtnes.Tomás, E.p., La Vanguardia 11-XI-1958)

"...nos parece una réplica o versión española del neorrealismo italiano, más hosco y pesimista, con ese prurito de cultivar el feísmo y lo misérrimo a ultranza, que produce una visión unilateral del mundo y de la vida." (E.Poyé, E.p., Noticiero Universal 11-XI-1958)

"Aunque el film es totalmente español (no se trata de una coproducción) nos evoca inmediatamente el estilo de cierto cine italiano. Algunos gags, algunas situaciones, algunos tipos, pertenecen a un mundo que el neorrealismo nos ha mostrado ya." (E.Ducay, "Negativo y positivo", Insula nº 145, XII-1958, p.11)

"...el tema había sido de antemano clasificado como «neorrealista» y hasta lo dirigía un italiano. Forzoso es suponer que la mayoría pensara en Alberto Sordi o Totó -en el estilo de las películas interpretadas por ellos, naturalmente- o en el demagógico cliché del film social de amargo realismo." (Hdez. Marcos, E.p., Cine-Club Salamanca s.nº 144, 18-I-1959)

"...llevado a la pantalla por Isidoro Ferrer y el italiano Marco Ferreri, cuya mano se nota mucho, porque el estilo realizador recuerda sin disimulos el de muchas películas neorrealistas italianas; estilo directo, sobre un tema humano que no rehuye las dificultades y que las domina con extraordinaria seguridad." (J.S.R., E.p., Primer Plano nº 976, VI-1959)

"Apresurémonos a señalar la influencia casi imprescindible del neorrealismo italiano, más no como reproche, sino como elogio." (Fdez. Cuenca, E.p., YA 18-VI-1959)

"...me parece una película muy valiosa en la medida que transmite una situación de hecho española, aunque sea en forma italiana. Es decir, creo que Ferreri sigue siendo un director italiano. Expresa un mundo español a través de su sensibilidad italiana." (J.A. Bardem, Tiempo de Cine nº 5, Buenos Aires II/III-1961)

"En la labor de Ferreri se reflejan claras influencias del estilo realista, entre las que destaca la desmesurada predilección por lo desagradable." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.356)

"Lo que hace El pisito película es ahondar el universo azconiano, darle rostro a los personajes y dotarlo geográficamente de un Madrid que se exaspera en el arrastre neorrealista que Ferreri aporta desde su mirada italiana (no olvidemos que el director ha trabajado con Zavattini)." (Frugone, II-2, 1987, p.54)

Y tampoco faltaron las referencias específicas a algún precedente italiano, como Il capotto:

"Muchos de los tipos son apenas caricaturas de sí mismos: tal, el practicante callista o algunos tipos de la oficina que no dejan de recordar Il capotto." (Pérez Lozano, E.p., Film Ideal nº 34/35, VIII/IX-1959, p.30)

y sobre todo El techo, film de estreno relativamente reciente y que versaba también sobre el "problema" de la vivienda, aunque precisamente en esa comparación se vislumbraba la distancia ferreriana respecto a ciertas formas "humanísticas" y "poéticas" del Neorrealismo tardío:

"El film es a la vez un fresco social y un trozo de vida. Se podría creer que hace pensar en El techo, de V. De Sica. Pero El techo giraba rápidamente hacia el agua de rosas y todo se arreglaba con sonrisas. Aquí, nada de eso. La obra es cruel y sin concesiones. Hay poca esperanza para los humildes, que deben lidiar con una sociedad implacable. Y a estos humildes, Ferreri y Fery nos los muestran tal como son." (C. Borde, Cine 58 p.15)

"Ante todo reconozcamos la inquietud de sus artifices por llevar a la pantalla como De Sica había hecho con El techo un tema de tan vigente actualidad y alcance social como es el problema de la vivienda." (E.Foyé, E.p., Noticiero Universal 11-XI-1958)

"El pisito es el drama contemporáneo de los sin casa. Con este tema, Zavattini y De Sica han hecho El techo, por ejemplo. En Azcona se convierte en seguida en un juego macabro." (Villegas, II-1, 1967, p.8)

aunque hasta podemos registrar una insospechada comparación con...; Noches blancas!:

"Encontramos un ligero paralelismo entre la secuencia del baile en esta película y el de La noches blancas, de Visconti." (Hdez.Marcos, Cine-Club Salamanca...)

VI.12.2. LOS CHICOS

Siendo la problemática infantil juvenil uno de los temas predilectos del Neorrealismo italiano, su abordaje por Ferreri con una especial atención al entorno ambiental realista de la historia -de nuevo las calles de Madrid- y con el valor añadido de unos intérpretes no profesionales, debía inequívocamente plantear la cuestión de su Neorrealismo. Esa no era, por otra parte, la cuestión central del duro debate en torno a Los chicos, con etapas como el escándalo y la polémica provocada en Valladolid, el retraso en su estreno al público, las habituales disquisiciones sobre el "humor negro" o los habituales reproches sobre la mala factura del film y sus reprobables inclinaciones.

Pero como nosotros sólo tratamos de situar en primer grado la ubicación del film en los ámbitos del Neorrealismo, digamos que también surgieron alusiones a ello en relación a Los chicos:

"En el otro extremo está el tejer y destejer cotidiano de la vida, la impalpable urdidumbre del existir, constituido por el entresijo de hechos minúsculos. Estos hechos habituales llegan a no verse, a fuerza de tenerlos ante los ojos. El arte siempre ha considerado

una conquista -sobre todo el arte moderno- el lograr apoderarse de esta aparente nadería del vivir y llegar a expresarlo en su pureza y jugosidad vital." (M. Villegas, L.ch., Film Ideal nº 45, 1-IV-1960, p.10)

"Según todas las apariencias, se trata de una película, sino realista, atendiendo a las características externas e internas que brevemente hemos expuesto, al menos de una cierta intención neorrealista; lo que simplemente quiere decir que apriorísticamente el film está concebido dentro de unas coordenadas neorrealistas: unos actores no profesionales, unos decorados en su mayoría naturales, un argumento tratado sin énfasis, un aquí -Madrid- y un ahora -1959- (...) Lo que alguien podría llamar un film del neorrealismo blanco, que evidentemente no indica ingenuidad, sino insuficiencia. (L. Egipto, L.ch., Cinema Universitario nº 13, XII-1960, p.46)

"...un guión de corte neorrealista." (Méndez Leite, II-1, 1966, p.390)

"...un tira y afloja entre un sabor poético y uno neorrealista. A Ferrerí le interesa más lo exterior de ese mundo en el que pone la anécdota: el barrio, la gente que se acerca al quiosco, la compra de las mujeres, la chacha provocativa. A Leonardo (Martín) le interesa más la psicología de sus personajes." (F. Martialay, en: Méndez Leite, II-1, 1966, p.392)

VI.12.3. EL COCHECITO

Cuando el cine de Marco Ferrerí estaba levantando ya el vuelo sobre los elementos neorrealistas que pudieran caracterizarlo en sus orígenes, empezando -con la ayuda de Azcona- por la definición de un mundo cada vez más personal y entreverado de elementos surrealizantes y absurdos, se vio truncada su trayectoria española; El cochecito fue el último testimonio de esa etapa.

Pese a centrarse en un caso individual, rozando los límites de la patología, sin embargo El cochecito aún fue emparentado con la tradición neorrealista, fundamentalmente por centrar su eje argumental en torno a las vicisitudes de un viejo, lo que a muchos llevó a rememorar el Umberto D de De Sica-Zavattini. No faltaron, claro está, las solicitaciones genéricas al tono neorrealista del film, en ocasiones unidas a interpretaciones tan miopes como la de Pío García Viñolas, que demostraba, con su adjetivación del film, no haber entendido nada:

"El cochecito es una buena película. Es un film noble, asomado al neorrealismo y que puede paladearse, porque su sabor no es amargo ni su intención punzante. Un film de humor suave, que puede permitirse el blando sentimentalismo que rebosa su protagonista. El humor de que hace gala El cochecito ha sido calificado por algunos de «negro» y de netamente «español». No creo ni en lo uno ni en lo otro. Lo entiendo y lo veo como un humor claro, abierto, diáfano y de comprensión general." (E.c., Primer Plano nº 1969, IV-1961)

algo aún confirmado cuando se explayaba en comparaciones con Ladrón de bicicletas, no sabemos si por lo de la relación entre el cochecito de inválido y la bicicleta:

"Al tema le ha faltado un poco de «garra» para afianzar más la comprensión del espectador sobre ese interés del protagonista por el cochecito de inválido. En este punto no se ha llegado a la obsesión que alcanzo Ladrón de bicicletas como ejemplo de película de idea temática similar." (P.García Viñolas, *ibid.*)

aunque no deje de ser divertido considerar la vicisitud de Ricci como una "obsesión" -será de la de comer cada día-, algo que no alcanza don Anselmo. Sin mayores reflexiones, otros críticos han postulado el carácter neorrealista de El cochecito:

"El realismo, el neorrealismo del film, se centra en los personajes -muy bien trazados- y en los decorados de la casa de familia media española." (M.Villegas, E.c., Film Ideal nº 69, IV-1961, p.51)

"Y aquí encontramos la temática del neorrealismo, la soledad, el egoísmo, la insolidaridad, la distancia." (Pérez Lozano, E.c., Cinestudio nº 1, V-1961, p.s/n)

incluyendo a un amplio sector de la crítica internacional:

"Quien dice «italiano» piensa fácilmente «neorrealista», y es cierto que en el menor de los planos de Ferreri, natural, eficaz, se capta toda la realidad española." (L. Seguin-R. Tailleux, E.c., Positif nº 36, XI-1960, p.33)

"El conjunto de planos largos que componen El cochecito hacen pensar en el cine de Berlanga; los apuntes tangenciales son también muy característicos del cine de Berlanga a partir de Plácido. Vista la trayectoria seguida por Ferreri, no parece descabellado atribuir lo primero a un empacho neorrealista (que contagió también a la primera obra de Berlanga)..." (J.M. Latorre, E.c., Dirigido por... nº 87, XI-1981, p.39)

y aunque fuese como aspecto negativo:

"Todo exageraciones... inaceptable para un español (...) El cochecito es un simple rebrote, tal vez tardío, del neorrealismo italiano, rebrote que incurre en un lúgubre, casi macabro sentido del humor, y que aspira como los maestros neorrealistas italianos a tener una cierta trascendencia social." (Mtz. Tomás, E.c., La Vanguardia 3-XI-1960)

Por contra, el máximo responsable del film, Marco Ferreri, desmentiría esa adscripción neorrealista:

"No quiero hacer de cronista. Sadoul y los otros se equivocan cuando hablan de neorrealismo. El neorrealismo es el engaño de mis películas. El aspecto puede ser neorrealista pero no la sustancia." (M. Ferreri, Cinemasessanta, en: Frugone, II-2, 1987, p.56)

coincidiendo con algunos críticos que ya en su momento se mostraron reticentes respecto al valor neorrealístico del film

"Azcona y Ferreri se han dejado seducir, a lo largo de toda la película, por la búsqueda de lo insólito, de la sorpresa, de lo anormal, de lo inesperado, resultando que esta preocupación, que a fin de cuentas conduce a

resultados más fáciles y menos sinceros, como ha demostrado Fellini, acaba por ocultar el problema. Lo que en El pisito aún quedaba vivo, el problema, acaba por desaparecer en El cochecito, engullido por una excesiva y visible preocupación narcisista de sorprender al espectador con los recursos del ingenio y con el puro chiste (...)

Y como ejemplo ahí están los obreros que en fila india transportaban por la calle sobre sus cabezas unos waters y que en la versión original silbaban la marcha del río Kwai, mucho más cerca del surrealismo francés que del neorrealismo italiano, del que Ferreri se dice tributario." (R. Gubern, E.c., Cinema Universitario nº 13, XII-1960, p.38)

si bien transparentando aún el vicio de confundir la calidad del film con ese valor. Más adelante, se perderán esas rigideces y se reconocerá sin mayores problemas que el Neorrealismo como tal empieza a quedar lejos:

"La película amplía la relación de don Anselmo con los paráliticos y se lanza (cosa que lo aleja del neorrealismo) a vuelos tales como la carrera de los paráliticos o la creación del personaje grotesco del aristócrata espástico y la despiadada actitud de la familia para con él." (Frugone, II-2, 1987, p.56)

Como ya dijimos, al centrar su anécdota en un anciano, fueron muchos los que -reflejo condicionado obliga- intentaron establecer conexiones con Umberto D:

"El problema de El cochecito es, como lo fue el de Umberto D, el tema doloroso de la soledad de los viejos y de la incomprensión del mundo que les rodea." (Gubern, Cinema Universitario nº 13...)

"(un hogar)...donde no le dejan andar por la cocina - hay en esta secuencia todo un impacto de Umberto D-..." (Pérez Lozano, Cinestudio nº 1,...)

"...De Sica hizo Umberto D. Pero en España, claro es, se trata de un loco; de un estafalario, hasta la denuncia y el crimen." (Villegas, II-1, 1967, p.8)

Hay que reconocer, a todo esto, que el interés prestado en su momento a El cochecito en el extranjero fue mucho mayor que en España. Y, por ejemplo, entre la crítica francesa predominó el debate sobre esas concomitancias con Umberto D. Así, Colette Borde empezaba a marcar diferencias en Cinéma 60:

"Es complicado lograr el éxito con un film en el que el héroe sea un viejo. César el bueno y Vittorio el generoso lo han conseguido con Umberto D. (...) Don Anselmo es una especie de Umberto D...., pero un Umberto D. bien alimentado y que no sufre más que de una falta de amistad. Es un anciano que desea un juguete apropiado a su edad." (C. Borde, E. c., Cinéma 60 nº 50, X-1960, p. 104)

para ser mucho más contundente en Positif:

"...es un buen ejemplo del cine que nosotros amamos, es decir, del que De Sica no ama (...) Es un anti-Umberto D." ("Rencontre avec M. Ferreri", Positif nº 37, I-1961, p. 39)

Más dicotómica todavía era la posición de André Labarthe en Cahiers du Cinéma, donde primero establecía la para él indudable filiación:

"Se piensa en Zavattini -el Zavattini de Umberto D.-, al respecto del cual De Sica declaraba en su época: «Leyendo el argumento de Zavattini he pensado en la tragedia de ese tipo de personajes que se encuentran, en un cierto momento, excluidos del mundo que ellos sin embargo han contribuido a construir. Hoy, Ferreri responde a quien le pregunta sobre sus intenciones: «Lo que le ocurre a este personaje podría ocurrirle a cualquiera... Existen esos viejos parientes que las familias recogen a su pesar y que, finalmente, abandonados, mueren solos».

La semejanza no se detiene ahí. El estilo mismo de Ferreri se sitúa en la línea del neorrealismo del que Umberto D. marcaba una de las cimas posibles. Se aprecia en El cochecito el mismo deseo de veracidad en el detalle (nada ha sido inventado, afirma Ferreri), el mismo interés por los desheredados, la misma voluntad, en fin, de anclar la puesta en escena en lo más

profundo de lo cotidiano. El parentesco va tan lejos que durante cerca de la mitad del film uno se pregunta si es o no preciso dar crédito a nuestros ojos en tanto el personaje de Don Anselmo se inscribe naturalmente en la posteridad de Umberto D. Desde este punto de vista, El cochecito se afirma como el último y más vigoroso retoño de la escuela neorrealista. Y no creo que el mismo Ferreri renunciase a esta lejana pertenencia." (A. Labarthe, E.c., Cahiers du Cinéma nº 117, III-1961, p.52)

para luego señalar las diferencias:

"Si el método de investigación es común a ambos, Ferreri concede a su personaje el crédito de una vida con múltiples salidas. Umberto D. se refugiaba en el anonimato miserabilista (...) Nada ya que ver con la mirada a ras de suelo que lanza De Sica sobre Umberto D. Por otra parte, si el corazón os lo dice, establecer el paralelismo. Hay en Umberto D. una secuencia característica: la manifestación de jubilados dispersada por la policía motorizada. En El cochecito, la misma escena: una treintena de «cochecitos» se preparan para la carrera de paralíticos. Pero entre los dos una diferencia importante: ahí donde De Sica trata de congobernar (es preciso decir que con una gran honestidad en los medios), Ferreri permanece inmutable: su impassibilidad está próxima a la crueldad." (ibid. p.53/54)

Años después Della Casa resituaba la cuestión:

"...fue asimilado por muchos críticos al Umberto D. (...) Pero el suyo era un parecido tan solo aparente, reducible al aspecto temático, es decir, a la condición de los ancianos en una sociedad basada en el beneficio." (S. Della Casa, en: Riambau, II-2, 1990, p.30)

con bastante razón. Realmente hay muchos motivos para situar El cochecito en las antípodas de Umberto D., tanto en la definición del personaje como en la construcción de su interpretación; en la distancia entre el aislamiento y soledad reales y absolutos del jubilado romano y la protección familiar -que sin embargo también

empuja a la soledad- de Don Anselmo; en el tono de ambos films, donde frente al incordiante humor ferreriano, De Sica-Zavattini no dejaban de tomarse demasiado en serio a su personaje en todo momento; y sobre todo en los comienzos de la poética de los "tiempos muertos" de Umberto D frente al desarrollo narrativo lineal y bien trabado argumentalmente de El cochecito. Y la distancia respecto al casi postrero Neorrealismo original de Umberto D no dejada de significar el alejamiento del Neorrealismo "tout court", de forma semejante a como El pisito había marcado sus distancias respecto a El pisito.

VI. 13. FERNAN-GOMEZ Y EL NEORREALISMO

Creemos que la vinculación de Fernando Fernán-Gómez, en su faceta como realizador cinematográfico, con el Neorrealismo parte de un equívoco. Asociado en sus labores interpretativas y en su postura personal con la generación regeneracionista -aunque desde el punto de vista político mantuviese una independencia considerable-, tal como manifestaba su -como actor- insólita presencia en las Conversaciones de Salamanca, las tres primeras películas por él dirigidas no merecieron apenas atención de parte de la crítica, aún en el caso de la mejor acogida El malvado Carabel (1958); y desde luego, ninguna sollicitación desde el Neorrealismo.

Cuando en 1958 aparece en las pantallas españolas La vida por delante, la situación cambia, tal como indicara Egido:

"...posee suficiente valor por sí misma para separarse del conjunto de laproducción nacional y alinearse al lado de los pocos logros de nuestro cine. La un tanto olímpica soledad de Bardem y Berlanga comienza a poblarse con nuevos moradores." (L.v.p.d., Cinema Universitario nº 8, XII-1958, p.41)

Y efectivamente, La vida por delante significó un inicio de renovación -luego apenas continuado- que venía a coincidir con el primer film de Ferreri y con un cierto agotamiento de los esfuerzos de Bardem y Berlanga. De ahí que pareciese que llegaba un soplo de aire fresco a la empresa renovadora, aún por caminos diversos -tanto como lo eran Ferreri y Fernán-Gómez-, cuando ya Bardem empezaba a pinchar en suprestigio internacional y Berlanga, tras la crisis de Los jueves milagro, estaba en pleno impasse forzoso, del que saldría tras su encuentro con Rafael Azcona, guionista que incorporado al cine por Ferreri iba a ser otro pilar fundamental de esa segunda oleada renovadora.

Curiosamente esos dos films de 1958 -El pisito y La vida por delante- planteaban a pesar de sus enormes diferencias un mismo tema: los arduos comienzos de sendas parejas españolas en pos de estabilizar su vida como tales a través del matrimonio y el problemático establecimiento de un hogar, partiendo de la resolución del problema de la vivienda y de la inserción profesional; en un caso se trataba de una pareja de extracción menos que pequeño-burguesa y en el otro decididamente burguesa (universitarios ambos), pero enfrentados a problemas equivalentes y perfectamente reconocibles por el público, en función de su cotidianeidad y verosimilitud. Las diferencias surgían, además, en el tratamiento, en el punto de vista distinto de ambos cineastas, en su talante vital, es decir, en el tipo de humor que servía tanto de envoltorio ante el público como de la censura y la industria.

Pero tal como los films de Ferreri partían, sin duda, de una experiencia próxima al Neorrealismo para seguir su propio camino hacia otro tipo de realismo crítico, tampoco los de Fernán-Gómez podrían adscribirse simplemente en la órbita cada vez más disoluta del Neorrealismo, aunque tuviesen detrás la mucho más tamizada y mediatizada experiencia neorrealista. De hecho, La vida por delante no pretendía más que readaptar la tradicional comedia española por la vía de la modernización, en un intento de hibridar lo que muy pronto llamaríamos la "comedia desarrollista" y el criticismo postneorrealista. Fernán-Gómez se movía, así, en el terreno de la sátira costumbrista, no exenta de amarguras, pero siempre tímida en su crítica y amable en sus formas. Conste que eso ya era mucho en aquellos momentos, en que el género estaba ciertamente desfasado y degradado. Por supuesto que su realismo testimonial podía encontrar antecedentes italianos (sobre todo en el cine postneorrealista, en ocasiones no

cómico, como fuera el Sí tú estuvieras, de Castellani) , pero sin olvidar otros como los americanos, no ya de los tiempos de Capra y Sturges como en el primer Bardem/Berlanga, sino de la comedia no menos desarrollista de esos mismos años cincuenta.

Sin embargo, el mecanicismo implícito en la asociación entre la idea de renovación y el mítico modelo neorrealista conducía a una forzada vinculación que cualquier análisis serio del film no puede más que desmentir. Pero ejemplos de la vinculación existen hasta en épocas relativamente recientes:

"Y esta sátira -con mayores o menores grados de amargura- es, precisamente, parte del cogollo del neorrealismo, del que se habla tanto como poco se entiende, porque en realidad el neorrealismo es una denominación de estilo y no una temática especial (...) Pero pese a ese obligado distinguo, la verdad es que La vida por delante es una película neorrealista, tratada con humor pero que destila una considerable cantidad de amargura -la que se deriva de la contemplación de una porción de cosas «que no marchan» o «no marchan bien»-, y así se presenta a los ojos de cualquier observador actual." (Barreira, L.v.p.d., Primer Plano nº 936, IX-1958)

"La película es fundamentalmente una comedia con algunos elementos neorrealistas a los que Fernán Gómez no pudo sustraerse pese a que el Neorrealismo estaba en sus últimas inflexiones." (L.v.p.d., Diario de Barcelona 18-II-1982)

"...una comedia costumbrista con claras influencias neorrealistas...Fernán-Gómez reconoce que ambas películas eran producto del «shock» que en su momento causó el Neorrealismo italiano frente al cine standar americano." (J.F.Torres, L.v.p.d., Noticiero Universal 18-II-1982)

El propio Fernán-Gómez se sitúa en una posición intermedia, ya que si bien reconoce los estímulos neorrealistas, los modera respecto a la intensidad que sin embargo sí encontraba en Esa parecía feliz:

"(A diferencia de las comedias de Dibildos)...las mías eran contemplación de la realidad y las otras no. Las mías tienen un punto de contacto sobre todo con Esa pareja feliz. Tal vez por partir los tres del realismo italiano, pero en su vertiente satírica." (Fernán-Gómez, El País 16-II-1980)

"...se trata de un neorrealismo muy tamizado por el paso de los años. El ángulo de humor con el que se contemplan las cosas en La vida por delante es más acusado. Es también mucho más satírica y más irónica. Hay una menor servidumbre al realismo fotográfico que surgió como secuela del neorrealismo italiano." (Fernán-Gómez, en: Hidalgo, II-2, 1981, p.20)

Ahora bien, las dudas sobre la condición neorrealista no debieran significar su extensión respecto a los valores realistas del film:

"El buen camino se encuentra en los momentos en que la cámara marcha lisa y llanamente, sin ninguna preocupación falsa, por una calle de Madrid...Entonces es cuando se acerca a lo deseado, cuando descubre un descampado, más allá del cual está el hogar de los protagonistas, es decir, cuando se acerca a la realidad, a la más inmediata, a la que vemos nada más que con abrir los ojos. Y esto es lo que salva la película y le da valor. No es el problema de la vivienda, ni el de los graduados, es el problema de la realidad, ineludible, insobornablemente despiadada. Si existe un cine social, cosa que ahora ya empezamos a dudar, después de las aclaraciones que nos han hecho últimamente, éste es un film social. Hay en él hombres concretos, prisioneros de unas circunstancias particulares y una perpetua y diluida renuncia casi diaria. Esta cercanía, esta proximidad caliente de nuestro tiempo, es la razón de la vigencia y el valor de este film, que pudo ser extraordinario." (L.Egido, L.v.p.d., Cinema Universitario nº 8, XII-1958, p.41)

"Se trata de personajes de carne y sexo, aunque a veces, por culpa de un tratamiento superficial y que sacrifica a la brillantez, estén a punto de convertirse en fantoches, en marionetas. Pero, en conjunto, la

película es válida y esboza una serie de temas hasta ahora intocados, al menos con sinceridad de planteamiento, en nuestro cine. Los protagonistas son seres sin complicaciones, casi vulgares, que existen realmente. Sus relaciones, sin gran interés, son sin embargo las típicas del sector social al que pertenecen (...) Lástima que el excesivo afán de divertir, de ser brillante, prive de gran parte de su eficacia a la ayuda crítica que en muchos momentos es la dominante del film." (J.García Dueñas-C.Santos Fontela, "Cine y realidad: el amor visto por el cine español", Nuestro Cine nº 2, VIII-1961, p.19)

Por supuesto que aún menos elementos neorrealistas tendría La vida alrededor, secuela de la anterior y mucho menos fresca e interesante que aquélla, tal como adecuadamente señalaba Manolo Hidalgo:

"Si la primera admite la confrontación con los cánones neorrealistas, la segunda -conteniendo su rastro- se acerca más a los desenfoques idealistas y sentimentales de la comedia capriana." (II-2, 1981, p.22)

A pesar de las apariencias, tampoco deberíamos establecer vinculaciones neorrealistas con otro título posterior de Fernán-Gómez, El mundo sigue, uno de los dos grandes films malditos -y tal vez el mejor- de su carrera. Apenas estrenado, recibió una atención mínima en su momento, aunque posteriormente se ha visto revaluado.

Aquí el equívoco nace de la tradición realista -de corte galdosiano y barojiano- de José Antonio Zunzunegui, el autor de la novela que inspiró el film. En su vocación naturalista, Zunzunegui bordeaba lo melodramático, algo que Fernán-Gómez asumió hasta el fondo:

"Está basada en la obra de Zunzunegui, una historia dramática, casi melodramática, cosa que no me parece ningún defecto, porque a la gente normal les sucede eso de que se les muere un hijo o se llevan a un hermano a la cárcel." (Hidalgo, II-2, 1981, p.29)

De nuevo hay que señalar que ni los personajes surgidos de un medio humilde, ni el perfectamente reconocible ambiente del barrio madrileño en que transcurre la tremebunda historia del enfrentamiento entre dos hermanas, ni la condición social en que se mueve la historia, hecha de frustración, alienación, envidia, etc. se sitúan en la órbita neorrealista, sino que abundan en la tradición "tremendista" de la literatura española de postguerra que tenía voluntad de testimonio social. Claro que todo ello no empece las indudables calidades del film más bronco, patético, pesimista y desgarrado de la historia del cine español, sin recurrir siquiera en este caso al alivio del humor, negro o rosa. La respuesta fue obvia y mucho más contundente que respecto a las obras acabadas de Bardem, Berlanga o Ferreri: guión prohibido primero, luego autorizado con pocos cortes, suavización del diálogo y prohibición absoluta final durante un tiempo; luego, la implacable censura comercial, negándole el estreno en muchos lugares o retrasándolo y devaluándolo hasta lo indecible allí donde llegó.

VII. LA SUPERACION DEL NEORREALISMO

A finales de los años cincuenta y primeros sesenta el panorama español sufre una serie de cambios considerables en múltiples campos. Desde el punto de vista político, el franquismo promueve una de sus periódicas renovaciones y cambios de dirección para adaptarse, una vez más, a los nuevos tiempos; se trata de una remodelación de las áreas de influencia de las diversas familias de Régimen, donde junto a la renovación de las antiguas -fundamentalmente vinculadas al Movimiento y a sectores tradicionales de la Iglesia- se promueve al primer plano a la conocida como "tecnócrata", vinculada al "Opus Dei", cuya influencia ha ido creciendo desde los años cuarenta. Pero en los otros sectores también habrá cambios, puesto que en la remodelación ministerial de 1962 se sustituirá al apostólico Arias Salgado por el ambicioso aperturista Fraga Iribarne. Videntemente tomamos esos dos nombres como ejemplo por la significación que han tenido en el área cultural-cinematográfica.

Detrás de esos cambios en la superestructura política aparecen otros de tipo estructural mucho más decisivos: tras el radical Plan de Estabilización de 1959 se inicia un período de desarrollo económico planificado que se sustenta sobre tres pilares básicos: una importante y acelerada industrialización, las considerables remesas monetarias enviadas por los emigrantes a los países europeos y el comienzo de la llegada masiva del turismo (en esto último también tuvo su responsabilidad Fraga). No nos interesan tanto estos cambios en sí, como contextualización histórica, ya que desde el principio decidimos soslayar esas cuestiones por sabidas. Pero sí que merecen nuestra atención por las transformaciones radicales que significaron en la sociedad española y por tanto su repercusión en la temática y características del cine español.

La industrialización significó un progresivo reequilibrio poblacional, con la última gran oleada de inmigración interior a las grandes ciudades y los problemas consecuentes de masificación, urbanísticos, de integración social y lingüística, etc.; significó la definitiva supremacía de los sectores secundario y terciario de la economía sobre el primario, con la correspondiente primacía de lo urbano sobre lo rural. Por su parte, la emigración y el turismo forzaron la apertura de la sociedad española en el terreno de las ideas, las modas y las costumbres (algo en lo que de alguna manera -aunque controlada- no dejó de intervenir la progresivamente más implantada TVE), lo cual unido a la bonanza económica desarrollista disparó el consumo, en sectores como la automoción y los electrodomésticos. Propaganda franquista aparte (concentrada en torno a los 25 años de "paz" en 1964), lo cierto es que la España real, la sociedad española, iniciaba una evolución que durante años iba a ir por delante de la realidad política.

Como espejo de la realidad social, incluso la oposición política iba a evolucionar. De una parte se rompía el casi monopolio del Partido Comunista, ante grupos a su derecha e izquierda que iban a ir surgiendo progresivamente; de otra, la punta de lanza de la oposición iba a desplazarse hacia el sector sindical, con la aparición de las innovadoras Comisiones Obreras, que junto con el sector estudiantil iban a situarse a la cabeza de la contestación política. Así, la cultura de la disidencia iba a adoptar otras formas y modos, entre otras cosas porque la permeabilidad al exterior iba a ser muy distinta a la de épocas anteriores. No solo viajaban los emigrantes y los exilados, sino que los contactos personales con el extranjero iban a incrementar la información de lo más actual, con sus repercusiones en los diferentes ámbitos de la creación cultural. Por ejemplo, iban a pasar a mejor vida los paradigmas del realismo social y la experimentación formal o la vinculación a las maneras conexas a la sociedad de consumo iban a tomar su lugar.

Pues bien, en el marco de este cambiante panorama iniciamos nuestro breve recorrido por la última parte de la influencia neorrealista sobre el cine español. A diferencia de los dos períodos anteriores, ahora el Neorrealismo va a ser una de las diversas referencias a tener en cuenta y no necesariamente en un sentido positivo. De hecho, tanto las circunstancias como algunos de los productos son muy distintos ya de los que habíamos reseñado desde finales de los años cuarenta, aunque posiblemente

latían en lo subterráneo las mismas corrientes represoras y coactivas, como los veteranos del regeneracionismo iban a experimentar en sus propias carnes.

Desde nuestra perspectiva de análisis nos va a interesar un sector muy localizado de la producción y el aparato del cine español: el llamado "Nuevo Cine Español" (NCE). Sector bien delimitado en relación al conjunto de la industria y en buena medida aislado de ella. Una industria entretenida en la política de coproducciones de bajo coste y calidad; de comedias de consumo estrictamente interior y oscilantes entre la última explotación de filones de los años cincuenta (folklóricas, tonadilleras, niñas -ahora mejor que niños- y lumpens incapaces de adaptarse a los nuevos tiempos) y nuevas formas desarrollistas en la apariencia pero las más de las veces sujetas a viejas corrientes subterráneas (desde los films episódicos con parejas hasta las vicisitudes "desarrollistas" de grandes familias numerosas que incitan a la producción y el consumo obviamente masivo). Pero también una industria que mantenía todas las deficiencias estructurales que venían arrastrándose desde los años cuarenta y seguía con absoluta dependencia del proteccionismo oficial. De ese Cine -cuando llega a serlo- apenas vamos a hablar, porque evidentemente no tiene ningún tipo de relación con el ya añejo Neorrealismo, aún cuando algunos de los filones -como el "peplum" o el "western"- significasen una vinculación muy directa con la industria cinematográfica italiana, evidentemente tampoco relacionada con las derivaciones del Neorrealismo.

Pero antes de entrar sin mayores dilaciones en el análisis de las presencias neorrealistas en el NCE hay que hacer una observación de raíz cinematográfica y ámbito internacional. Los cambios experimentados a finales de los años cincuenta no son exclusiva española, sino que corresponden a una profunda mutación de una sociedad occidental que ya ha superado en buena parte el trauma de la Guerra Mundial y ha entrado plenamente en una fase de desarrollo y consumo; cambios que ni siquiera son ajenos a los países del Este europeo, donde se van a ir experimentando las consecuencias del deshielo post-estalinista. En la parcela cinematográfica los cambios también son notables, pero uno de ellos nos interesa señalarlo ahora y aquí: la aparición de esos que se han venido a llamar "nuevos cines."

Debemos remitirnos a otro trabajo monográfico que explica la aparición, desarrollo, características y consecuencias de esa circunstancia:

"A partir de 1954 el cine europeo cristalizó algunas influencias anteriores -entre ellas el Neorrealismo- en una serie de cambios importantes. Inicialmente se produjeron en Polonia y Gran Bretaña para extenderse después a Francia, España, Alemania, Checoslovaquia y la práctica totalidad de los países del Viejo Continente. Estos cambios estuvieron determinados por un significativo relevo generacional en la nómina de cineasta en activo. Sin embargo, no se hubieran producido del modo tan espectacular como lo hicieron de no ser por la común predisposición de una industria y unos aparatos estatales dispuestos a jugar la carta renovadora como alternativa a una crisis de creación y de público que, con la implantación de la televisión, amenazaba con dejar desiertas de público las salas cinematográficas.

Las plataformas de las que partieron los jóvenes debutantes en el cine europeo de estos años fueron de orden sociológico o profesional. Una misma concepción política del cine, el sustrato de una revista especializada, la revitalización o creación de las Escuelas de Cine o incluso el papel desempeñado por determinadas manifestaciones cinematográficas, constituyeron el punto de partida genérico de unos realizadores que asistieron a la traducción de unos intereses estatales intervencionistas en una serie de etiquetas cinematográficas definitorias de otras tantas realidades nacionales individualizadas. Estos certificados de garantía -algunas veces indiscriminadamente distribuidos- recibieron el nombre de «Free Cinema» en Gran Bretaña, «Nouvelle Vague» o la «Rive Gauche» en Francia, «Junge Deutscher Film» en Alemania, «Nova Vlna» en Checoslovaquia, «Nuevo Cine Español» o «Escuela de Barcelona» en nuestro país, además de movimientos paralelos que, con el calificativo de «Nuevo» o «Joven» por delante, se desarrollaron en la mayor parte de países." (Monterde-Riambau-Torreiro, II-1, 1987, p.11)

Esta larga cita nos sitúa con brevedad muchos de los aspectos más significativos de esa oleada de los "nuevos cines", también dados en España aunque con caracteres diferenciales: mayor dirigismo estatal, menor libertad de expresión, absoluta incompreensión de la industria establecida, debilidad del soporte crítico, etc. Pasemos, pues, a una caracterización algo más detallada de ese NCE.

VII.1. EL «NUEVO CINE ESPAÑOL»

El nacimiento del NCE se viene situando habitualmente tras la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo el diez de julio de 1962, con el subsiguiente retorno de José M^a García Escudero a la Dirección General de Cinematografía. Sin embargo, Martínez Torres considera que el fermento se remonta a un tiempo antes:

"Hacia 1960 empieza a existir un grupo de jóvenes documentalistas que, aunque caótico y reealizador de obras de muy escaso valor, demuestra que existe una nueva preocupación por conseguir expresarse en cine." (Mtnez.Torres, II-1, 1973, p.21)

Villegas inicia su recuento en 1962:

"...desde 1962, han surgido 46 nuevos directores, con ochenta y seis películas." (Villegas, II-1, 1967, p.59)

y Vila Matas en 1963:

"El año 1963 representa el estallido de lo que en principio se denomina globalmente NCE y que nace y se desarrolla exclusivamente en Madrid." ("¿A dónde vas, cine mesetario?", Fotogramas nº 1061, II-1969)

Sin embargo nuestro de partida va a ser algo anterior, en 1959, puesto que consideraremos que Los golfos constituye la primera muestra asimilable al NCE, siendo un título clave en el tránsito entre el grupo regeneracionista y la promoción del NCE. En cuanto al final, la tradición es situarlo en 1967, con motivo no sólo de la salida de García Escudero de su puesto, sino de mera supresión posterior de la Dirección General. Esa fecha coincide prácticamente con el inicio de un letargo del cine español en cuyo seno se deshace sin ningún réquiem el NCE.

Rodero asigna a Juan Francisco de Lasa la denominación del NCE en con motivo de la celebración de una de las Semanas de Cine Español de Molins de Rey. Con ella, según Rodero, estaba:

"...tratando de referirse a un espíritu, a una estética, a una obra y a una generación.

El espíritu no puede ser otro que el de la renovación frente a todo lo que ha venido significando el viejo cine español. La estética resulta ser aquella capaz de conformar una visión real de nuestra sociedad: con sus problemas, sus gentes, sus circunstancias.

La obra es el compromiso." (Rodero, II-1, 1981, p.7)

Si analizamos la explicación acrítica del panegirista, podemos comprobar que buena parte deo supuesto principios impulsores del NCE no hacían más que repetir lo tantas veces dicho en relación a promociones anteriores. Pero más ajustado que el ditirambo, la génesis del NCE, que nunca fue un movimiento orgánico ni unitario, la sitúa Santos Fontela:

"...la mayoría de los hombres que hacen el NCE ha convivido, independientemente de la fecha exacta de su nacimiento, en las aulas de la EOC, ha visto -o dejado de ver- las mismas películas, leído -o dejado de leer- los mismos libros. Si puede hablarse, pues, de una generación." (Santos Fontela, en: AAVV, II-1, 1989, p.249)

¿Quiénes pertenecen al NCE? Claire Clouzot intentaba definir un favorable perfil:

"El nuevo cine, son 16 hombres, rondando entre 30 y 38 años, que sí ofrecen ligeras diferencias sociales (proviene de una pequeña o media burguesía), políticas o religiosas, presentan las mismas intenciones y características: bullen de ideas, son técnicamente competentes, quieren permanecer en España y hablar estrictamente de lo que conocen: su país, nunca se han detenido por la perspectiva de un presupuesto pequeño (...) Recorrer la ficha técnica de los films de estos últimos cinco años, leer una revista de cine, es reencontrar siempre los mismos nombres." (C.Clouzot, "Petit Planète", Cinéma 66 nº 104, II-1966, p.81/83)

antes de proponer una especie de diccionario de integrantes: Aguirre, Camino, Camós, Diamante, Egea, Fdez. Santos, Gau, Patino, Mercero, Picazo, Regueiro, Saura y Summers. Sin dudas faltaban numerosos nombres (algunos aún por debutar como Fons), pero ahí podemos encontrar el meollo central del NCE.

La historiografía del NCE se ha centrado con predilección en sus vinculaciones con la política estatal, esto es, su carácter de casi paradójico "cine oficial". Nadie ha discutido -empezando por García Escudero, su propio artífice- el dirigismo que caracterizara al movimiento

"Este NCE, con todos estos condicionamientos y premisas ineludibles, no ha surgido desde abajo, respondiendo a esa profunda e irrenunciable necesidad de renovación. Ha sido promovido, fomentado, continuamente apoyado, estrictamente lanzado desde arriba, oficialmente." (Villegas, II-1, 1967, p.53)

y que se ejerce a través del control censurístico -más suave que respecto a otros autores- y de la protección económica, tal como indica Martínez Torres, que además intenta justificar su propia postura en el seno del posterior cine independiente:

"Pero este cine que el estado subvenciona, que está controlado por la censura, es, como es lógico, el cine que al Estado le interesa que exista; debido a lo cual el valor de estas películas resulta mucho más limitado y se hace preciso buscar, rápidamente, otras nuevas formas de vida fuera del parasitismo en que se ha convertido, a principios de 1967, la llamada producción «comprometida»." (Mtnez. Torres, II-1, 1973, p.34)

Sin embargo, ese carácter de semiformalidad del NCE le ha reportado básicamente ataques desde todos los frentes. Para la crítica revisionista de izquierdas de los años setenta el NCE fue el "gran Satán", el colmo del más inhumano posibilismo y colaboracionismo con el Estado a cambio de un mínimo placer autoral. No olvidemos, no obstante, al revisar esa sarta de ataques furibundos que la generación del NCE era la inmediatamente antecesora de la de sus críticos, por lo que la agresividad de éstos -teñida de motivos políticos- desprende un cierto tufillo de maniobra de desplazamiento, caracterizada como siempre para una mínima capacidad de análisis globalizador y en una dimensión histórica. Veamos los ejemplos más significados:

"Sería difícil encontrar dentro de la Historia del Cine un movimiento cinematográfico creado tan artificialmente como el llamado NCE, tan al margen como él de una realidad cinematográfica (industrial, tradición cultural,...) nacional, y en el que el posibilismo reformista de una cierta izquierda (?) haya jugado un papel tan importante (...) El NCE fue un producto de la Administración, nacido de ella y auspiciado y sostenido por ella. Con la complicidad, desde luego, de los directores, productores, críticos, etc. que materializaron las películas (...) Los funcionarios no iban a ponerse a hacer películas, para eso estaban otros «funcionarios», los que constituían el caldo de cultivo cuyo origen (visible) es Salamanca." (Pérez Merinero, II-1, 1973, p.14/16)

"El proceso superficial y subjetivamente neurotizante del NCE, el sentido idealizador de culpa y los discursos fosilizados de este cine posibilista pequeño-burgués no sólo no escapaba al estrecho círculo de lo verosímil, sino que potenciaba esta restricción al acogerse en todo momento a unos rasgos «veristas» y caer en el más chato de los naturalismos, campo abonado, como se sabe, para la potenciación de los diversos recursos que la ideología dominante utiliza en la práctica cinematográfica." (Font-Gubern, II-1, 1975, p.223)

"El Estado tenía que protegerlo, aún más que al resto de la producción española. El NCE fue un cine producido básicamente por el Estado, con el que éste manipuló, dirigió y esterilizó cierta izquierda (?) española, la que nacida en Salamanca, siempre estuvo acechando el pacto." (Pérez Merinero, II-1, 1975, p.59)

"(García Escudero)...creando artificialmente y bajo presupuestos salmantinos, el NCE con el vivo y eficiente propósito de unificar a la burguesía en provecho de su fracción dominante perfectamente interesada en mantener -para controlar- la vía artificial de la ideología pequeño-burguesa." (Font, II-1, 1976, p.151)

"Al igual que en otros sectores de la industria nacional, la carrera reformista en el campo del cine está basada tanto en una reforma infraestructural (eliminar las técnicas desfasadas y superadas de la autarquía) cuanto en una reforma política (un sistema proteccionista como el anterior perfectamente adecuado a los intereses de la oligarquía, difícilmente podía erigirse en expresión del capital financiero y sus planes desarrollistas), e incluso en una reforma -desplazamiento funcional para ser más exacto- en el terreno ideológico (la posibilidad de privilegiar productos que no tengan una rentabilidad económica estricta, pero sí una utilización ideológica inmediata)." (Font, II-1, 1976, p.189)

Entre esas críticas podemos encontrar algunos momentos de exceso que bordean el ridículo por su esquematismo y dogmatismo:

"Las producciones Querejeta, que se delataban planteadas desde unos supuestos culturales, políticos e ideológicos distintos a los sostenidos por la Administración, no son sino la respuesta a una demanda que el sistema ha creado cuantitativa y cualitativamente. No habiendo en este sentido diferencia relevante entre Querejeta y, digamos, Masó." (Pérez Merinero, II-1, 1973, p.18)

"...salvo en lo tocante a la «calidad» -léase, buena factura de los productos, ligero conocimiento de los procesos de significación y un cierto trabajo de elaboración del film- y dejando momentáneamente al margen las excepciones de rigor, no existen apenas diferencias entre el producto del WCB y la comedieta de Dibildos por ejemplo." (Font, I-1, 1976, p.235)

de tal forma que revisiones posteriores han aparecido como mucho más matizadas y menos descalificadoras:

"El WCB existió con independencia de la decisión de cada uno de sus integrantes. Y existió porque se articuló a partir de unas propuestas comunes mínimas y de unas plataformas industriales (...) directamente ligadas, en su creación, a las condiciones administrativas «nuevas» que permitían su presencia." (F.Llinás, "Un niño prematuro", Federación de Cine-Clubs, 1983, p.22)

Ya en su momento hubo algún intento de defensa de esa opción posibilista, entendiéndola como una estreategia finalmente fallida:

"...había una tensión entre las mejores obras del NCE y su instrumentalización oficial, que se resolvió, lógica y desgraciadamente, con la paulatina muerte de aquél." (J. Monleón, "NCE in memoriam", Nuestro Cine nº 92, XII-1969, p.8)

mientras que en algún la defensa ha estado asumida por alguno de los mismos protagonistas del NCE, como alguien tan poco acusable de colaboracionismo y falta de independencia como Patino:

"Lo del NCE ha terminado configurándose como aquella especie de invento de Fraga en plan maquiavélico, para lo cual se sacó de la manga, con la ayuda de García Escudero, una lista de películas y nombres, a modo de cliché, como una retahila de reyes godos. Y nosotros, los interesados, a mandar (...) No fuimos sino su anticine, soportados, reprimidos y, si les daba la gana, brutalmente prohibidos (...) ¡Qué buenas fueron nuestras madres supericras permitiendo por decreto que jugáramos a manifestar cierto talento y sensibilidad cuando, por decreto, no suele generarse sino miedo, humillación y vergüenza!" (B.M. Patino, "¿Un NCE? pero ¿qué cine español?", Federación de Cine-Clubs 1983, p.24)

o con ocasión de una revisión histórica, por algún contemporáneo a lo hechos:

"...la historia de estos años se hace «desde arriba», lo que ha dado como consecuencia que, desde determinadas perspectivas políticas, se haya negado todo interés al cine del período, por el solo hecho de estar fomentado desde las estructuras de poder. Cuando, en realidad, y sin que esto fuera negable, lo que hubo en los años de García Escudero fue un doble juego del que las dos partes que en él intervenían eran, en mayor o menor medida, conscientes y responsables (...) Fueron tiempos, es cierto, de «posibilismo», entendiéndose por tal la actividad que consistía en aprovechar al máximo los resquicios de libertad a que daba lugar la

«apertura», más prometida que llevado a cabo, por parte de los profesionales, mientras por parte del poder se intentaba, con las concesiones mínimas, captar a unas gentes que hasta entonces habían estado en la oposición." (Santos Fontela, en: AAVV, II-1, 1989, p.238/239)

Anecdóticamente diremos que también ha habido estulticia en los ataques desde la crítica de derechas:

"...a lo largo de la etapa de García Escudero desaparecen buenos profesionales y como nace una generación de directores creada en buena parte desde la Dirección General y sin posible continuidad en la mayoría de los casos." (Pozo, II-1, 1984, p.156)

"Tanto que hablaba Berlanga de la existencia de un dirigismo franquista en el cine de CIFESA, para que luego resultara que cuando de verdad hubo dirigismo, un dirigismo descarado y férreo, fue durante la época de García Escudero como director general." (Gómez Rufo, II-2, 1990, p.166)

y que no siempre los reproches al NCE fueron de tipo ideológico, sino que alcanzaron aspectos estéticos, argumentales, narrativos, etc.:

"Es cierto que hacen un cine «distinto» que se puede reconocer muy fácilmente, pero desgraciadamente en este caso la frase tiene un significado peyorativo. Se puede reconocer perfectamente por el cuidado fotográfico de cada plano, por sus excesivas zonas oscuras, por los malos intérpretes, por el lamentable sonido directo y hasta ahora, por un cierto miserabilismo en los ambientes, aunque esto último es justificable en cada caso, pero como movimiento general resulta excesivo." (A.E. Pérez Orozco, La tía Tula, Cine-Club Vida, Seville 20-X-1965)

"La falsedad de las situaciones y los diálogos, lo inmotivado de cuanto ocurre, la artificiosidad de la estructura dramática, la preponderancia del personaje sobre la persona, la puesta en escena pedestre, la incoherencia de la expresión cinematográfica, etc.

caracterizan tanto al «nuevo cine» como al «viejo cine españoles (...) El NCE como el «viejo cine» continuó apegado al literaturismo, es decir, a la prehistoria del cine. El NCE nació, vivió (?) y murió, viejo y decrepito." (Pérez Merinero, U-1, 1973, p.20)

"...no se plantean ningún tipo de renovación formal o temática (...) Es un cine falseado, donde unos personajes mal dibujados y anodinos, con unos problemas adulterados, se debaten en un ambiente que es un pálido reflejo de la rica y compleja realidad que les debía rodear. Es un cine retrasado, que hubiese tenido una gran importancia diez o quince años antes, pero que en el momento en que hace su aparición resulta excesivamente aviejado." (Mtnez. Torres, I-1, 1973, p.30)

Hubo además un reproche muy específico, que a estas alturas de nuestro trabajo nos debe resultar ya familiar. El NCE fue acusado de mimetismo:

"No cabe duda de que sigue habiendo en España buen número de los llamados «entendidos», que con sus descabellados ensayos lo único positivo que consiguen es alejar a las personas sensatas de los locales de proyección. Se sigue copiando y remedando alegremente lo ajeno, con lo que sólo se puede llegar a obras carentes de toda originalidad." (Méndez Leite, I-1, 1965, p.434)

"El viejo cine español conserva sus tópicos saineteros que proceden de la meseta. El NCE adopta los tópicos de «incomprensión», «incomunicación», etc...Y estos provienen de afuera." (A.Kirchner, "Semana de Molins de Rey", Imagen y Sonido nº 22, IV-1965, p.32)

"El NCE fue, ante todo, un cine volcado al referente y, frente a sus «hermanos» los «nuevos cines» de los años sesenta, se desinteresó por cualquier propuesta formal realmente innovadora. En líneas generales, la aportación filmica del NCE es prácticamente nula: ni siquiera las propuestas de la «escuela de Barcelona» (NCE les guste o no a sus integrantes) fueron más allá del simple voluntarismo." (F.Llinás, "Un niño prematuro", Federación Cine-Clubs, 1983, p.23)

aunque fuera un mimetismo muy poco eficaz, sobre todo si se consideran los modelos que, por ejemplo, proponían los Pérez Merinero:

"Tampoco el NCE estuvo con el cine moderno que la década de los sesenta estaba produciendo -cuyos ejemplos, ciertamente cumbres, serían Godard, Straub y Jery Lewis- ni dio, es obvio, una salida original, española, auténticamente renovadora, a los problemas que el cine y la sociedad españoles tenían planteados." (Pérez Merinero, I-1, 1973, p.22)

Mientras que las relaciones del NCE con el Estado eran sino idílicas, cuando menos sí mucho menos agrias que las de la generación renovadora de los Bardem o Berlanga, su inserción en la industria establecida fue, a pesar de la poderosa carga proteccionista, muy débil. Mientras que a Bardem o Berlanga les podían producir películas productores tan sólidos como Cesáreo González, esos nuevos cineastas tuvieron que contar con productoras tan nuevas como ellos -y tan efímeras-, que de hecho funcionaron como francotiradoras dentro del panorama minifundista del cine español, sin llegar a articular una auténtica renovación industrial, de tal forma que cuando terminó la protección estatal, el NCE desapareció en un cerrar de ojos y sus integrantes se refugiaron -en la mayor parte de casos- en el cine comercial, la TVE, la publicidad o...el silencio.

Recordemos al respecto unas curiosas palabras de Claire Clouzot sobre los productores españoles:

"...sí los cineastas han seguido la auténtica evolución de la España actual, los productores están veinticinco años atrasados. Ignoran la publicidad, las campañas de propaganda, no saben usar el teléfono, tomar el avión, prospeccionar el mercado..." (Cinéma 66 nº 104, p.103)

que sin embargo han sido defendidos -retrospectivamente- por un Berlanga que precisamente pasó sus peores momentos -un silencio en España de seis años- en el preciso momento de la floración del NCE (habría que investigar porque un García Escudero que tanto había hablado del autor de Plácido durante los años cincuenta luego no le apoyaría en absoluto durante su mandato político: ¿se sintió traicionado por el viraje crítico que va desde Bienvenido... a El verdugo?):

"Se quiso hacer un cine social por un lado y cultural por otro, y desde su puesto oficial apoyó claramente este cine; un cine que, a mi juicio, iba arruinando poco a poco el soporte industrial (no por culpa de los directores, claro, sino de los productores) y al mismo tiempo acababa con la asistencia del público a las salas. El público empezó a desconfiar del cine español y a perder el entusiasmo por ese cine. Y aunque se me diga que perdió el entusiasmo por algo que era una mierda, creo por el contrario que esa mierda pudo haber sido el abono necesario para cultivar cuantos frutos se hubiera querido, sin obstar por uno o por otro."
(L.G. Berlanga, en: Gómez Rufo, II-2, 1990, p.169)

Algo parecido a lo que sin estilo y fruto de sus neurosis obsesivas antisalmantinas había planteado Pozo:

"...lo que en definitiva había sido Salamanca era la afirmación de que el cine era un fenómeno cultural y artístico antes que industrial y económico. De este presupuesto casi infantil y fuera de la realidad por lo utópico partía García Ecuadero. El desconocimiento de la realidad del arte cinematográfico es más que evidente." (Pozo, II-1, 1984, p.152)

Aún habría que plantear otro aspecto general en relación al NCE: su posible carácter de ruptura/renovación respecto al cine español que le antecede. Alguna declaración de los protagonistas resultaba explosiva:

"Nuestro cine tiene la obligación de producir esa revulsión; ...Es esta una etapa importante de nuestro cinema, la destrucción definitiva de tanta mentira acaramelada y de tanta estupidez. La destrucción implica la presencia de una nueva moral acorde con la problemática actual (...) No queremos saber nada con nuestra tradición española cinematográfica, si no está encuadrada en esta etiqueta (...) Cuando no hay nada aprovechable, mejor es empezar de nuevo, olvidándose de tantos y tantos convencionalismos temáticos y formales (...) No hay nada que nos ligue a nuestro cine. Absolutamente nada." (C.Saura, Film Ideal nº 77, 1/15-VIII-1961, p.34)

"Pecando de pesimistas, podríamos asegurar que el actual cine español continúa siendo tan malo como ha sido siempre (...) Pecando de optimistas, diríamos que el cine español está en vías de una auténtica renovación (...) La postura más realista será aceptar que el cine español ha experimentado una leve mejoría...gracias a las benéficas inyecciones que - aprovechando coyunturas anómalas- suministran determinadas personalidades del mismo..." (J.Diamante, "Situación del cine español 1961", Nuestro Cine nº 1, VII-1961, p.3)

"La única salida, actualmente, es la revulsión, tanto como concepto artístico como concepto práctico." (C.Saura, "Encuesta", Nuestro Cine nº 6, XII/I-1961/62)

aunque en verdad la revulsión y ruptura quedaba expresada más en las revistas que no en los films, salvo contadas excepciones:

"Aquí no ha habido proclamas sino una difusa manifestación, en las revistas especializadas, de esa aspiración renovadora, desde hace años." (M.Villegas, "La pequeña batalla del cine español", Insula nº 195, II-1963, p.14)

aunque el promotor García Escudero sí que apreciaba elementos de cambio, aunque no necesariamente en una perspectiva cualitativa:

"Porque, a pesar de los pesares, este cine, aburrido y todo, es otro cine. No mejor o peor, sino distinto, y que nos permite salir, aunque sea como modestos aprendices, fuera de las fronteras." (García Escudero, I-1, 1978, p.110)

Evidentemente, el punto de referencia del NCE no podía ser el trivial cine comercial español del momento. Toda evolución, ruptura o mejora se planteaba precisamente en relación a quienes habían intentado renovar nuestra cinematografía durante los cincuenta: Bardem, Berlanga, Ferreri, etc.:

"Los techos del NCE eran, se ha dicho, Bardem y Berlanga. Esto es toda una declaración de principios (...) Los hombres del NCE estuvieron siempre más cerca de Bardem, que de Berlanga, y ésta fue su desgracia." (Pérez Merinero, II-1, 1973, p.21)

al tiempo que se quejan amargamente de que ni Neville (?), ni Ferreri, ni Fernán-Gómez fueran tomados como referente por los miembros del NCE (reivindicar a Neville como modelo por los mismos que se quejaban de que el NCE no estaba a la altura de Godard, Straub o Lewis no deja de ser curioso...). En cambio, el mecanicismo hispanista de Higginbotham no repara en matices:

"El NCE deriva, en su uso de la metáfora para desarrollar la crítica social, de los films de Bardem y Berlanga de los años cincuenta." (Higginbotham, I-1, 1988, p.61)

Antes de seguir avanzando, tal vez valga la pena extraer algunas conclusiones de esta breve situación de los principales trazos definidores del NCE en relación a los dos períodos anteriores que hemos definido. Hay que entender que la denominación no es tanto descriptiva como resultado de una moda. Porque de lo contrario habría que afirmar con contundencia la raíz de esa novedad, que en realidad no es tan radical como pudiera parecer. Sin ninguna duda, ningún film del NCE alcanza un grado crítico semejante a los films de Berlanga, Ferreri (El cochecito) o Fernán Gómez (El mundo sigue, El extraño viaje) y posiblemente no se pueden equiparar cualitativamente con ellos, incluso en sus mejores muestras (La tía Tula, Nueve cartas a Berta o Los golfos y La caza). En este sentido, la situación del NCE era muy distinta respecto a la de sus inmediatos antecesores en pos de una renovación del cine español, los cuales partían sin precedentes equiparables, no tanto en calidad como en intencionalidad.

Sin embargo, la misma existencia de mínimos pero estimables antecedentes introducía una cuestión ardua: los hombres del NCE debían posicionarse respecto al cine regeneracionista; debían tomar una decisión bien a favor de la continuidad con ellos, bien de la ruptura. En principio podría parecer que una semejante intención renovadora debía establecer un puente entre ellos; pero precisamente la dinámica de los "nuevos cines" conducía a una postura de confrontación con los antecedentes inmediatos, estableciendo como mucho precedentes. Algo semejante ocurriría entre el discutido "nuevo cine italiano" -planteado como tal desde un mecanicismo simplificador puesto que en puridad no existió como movimiento- y el antecedente neorrealista, con la diferencia de que en Italia la respuesta

sería doble, de continuidad relativamente clara (Rosi, De Seta, Olmi, Pasolini, Di Bosis, Baldi, Fina...) o de ruptura (Taviani, Bellocchio, Bertolucci, Gregoratti,...) si se nos permite una cierta esquematización. Esa doble opción tendría su posible justificación en la carencia de homogeneidad del "no" movimiento que era ese supuesto "nuevo cine italiano".

En el caso español, el NCE fue mucho más homogéneo, no tanto porque los cineastas respondiesen a un proyecto común, orgánico y organizado (aunque unas biografías comunes, unas experiencias y un aprendizaje académico casi iguales suplían esa no manifiesta homogeneidad), sino porque sí respondían a un diseño cuidadosamente elaborado desde una instancia superior. Si el NCE había sido creado y dirigido desde la "superioridad" ministerial, como se ha dicho, también desde ella se le dio el grado de unidad que en él se pueda percibir, más allá de las diferencias entre personalidades tan marcadas y diversas como las de Patino, Regueiro, Camus, Diamante, Saura o Summers. Así, más que una unidad estilística se debe considerar la unidad surgida del control de las dos bases principales de su existencia: el juego liberal/represor de la Censura y las formas de producción dependientes de la protección estatal. Claro está que la primera contribuía a homologar temáticamente los films; la segunda lo hacía desde unos diseños de producción equivalentes. La coherencia del NCE -pues coherencia hubo, sin entrar a calificar hasta donde condujo estética o sociopolíticamente- vino pues desde su propio carácter de operación trazada con un alto grado de intencionalidad.

Mientras el grupo de los Bardem y Berlanga (con las incorporaciones posteriores de Fernán Gómez y Ferrerí y con la frustración de aquellos próximos a ellos desde los primeros tiempos del IIEC que no llegaron a la dirección pero que cubrieron numerosos cuadros de la industria: Ducay, Soria, Muñoz Suay, Maesso, Canet, etc.) intentó la renovación desde abajo, enfrentándose simultáneamente a la Administración hostil y a la Industria desconfiada, los hombres del NCE contaron con una Administración favorable -al menos mientras ésta existió, pues luego se evaporaron durante años- y una Industria hostil porque vivía su último período de esplendor con la obtención de altas plusvalías con bajas inversiones, bajo unas condiciones que el NCE amenazaba con alterar.

Por supuesto eso no significa que los del NCE fuesen más cómplices de colaboracionismo o posibilismo que sus antecesores, sino que simplemente encontraron una mayor receptividad por parte de una Administración que tenía asumida la necesidad de renovación, de olvido de la etapa autárquica ante los nuevos tiempos desarrollistas y aperturistas que amanecían en el país. Posiblemente esa ya fuera la intención fallida de García Escudero en su fugaz paso por la Dirección General en 1951; pero en aquella ocasión fue más radical, se lo jugó todo a una carta, puesto que la apertura la planteaba unilateralmente, defendiendo un cierto tipo de cine en la línea -claramente- del modelo neorrealista y enfrentándose directamente con las formas más tradicionales del cine autárquico; en los sesenta el "aggiornamiento" de la cinematografía española pasaba por una doble vía: la dignificación cualitativa encomendada a los jóvenes cachorros surgidos de la EOC y el desarrollo cuantitativo que significaba el apoyo a un sistema de coproducción -anterior en sus comienzos a la llegada de García Escudero- que podía ir desde la gran superproducción americana (caso Bronston, que era en americano lo más parecido a la cutrez de los productores hispanos) hasta los subproductos genéricos que nutrían una industria con un niveles cuantitativos de producción en esos primeros sesenta realmente inusitados.

No sirve de gran cosa dedicar la revisión histórica al ajuste de cuentas y por tanto, limitarse a la denuncia del carácter "oficial" del NCE acaba siendo, después de constatado, improductivo. Si el NCE existió aún fugazmente es que se daban ciertas condiciones a su favor; de hecho, toda la historia de los nuevos cines se construyó desde el encuentro entre una necesidad y una posibilidad. La necesidad de renovación, de revitalización de una industria que necesitaba nuevos decibles, tanto temáticos como formales para poder proceder a un recambio del público y a una remodelación de las obsoletas estructuras industriales; una posibilidad que venía dada por unas promociones de cineastas nuevos, a la expectativa, formados en las Escuelas de Cine, en la crítica especializada o en la realización de cortometrajes.

Si el NCE fue burgués -como casi todos los nuevos cines europeos- era no sólo por el origen de clase de sus exponentes o por la malvada infiltración de la ideología dominante, sino porque precisamente estaba abriendo el espectáculo cinematográfico hacia ciertos sectores si se quiere menos populares -más minoritarios, por tanto- pero a la vez más seguros

en unos tiempos en que la amenaza televisiva y el barrunto de la crisis general empezaba a vislumbrarse por parte de las mentes más lúcidas. Por eso la operación de los "nuevos cines" fue una operación "cultura", artística y, en definitiva, regida por la consagración final de la política de autores, ahora ya no retrospectiva como en las páginas de Cahiers, sino orientada a la promoción de los nuevos cineastas. Y como corresponde a la práctica ideológica burguesa, la ideología de los "nuevos cines" -incluido el español- fue ambigua en sus manifestaciones individualizadas, aunque evidentemente el margen de ambigüedad en nuestro país fuese más restringido incluso que en sociedades como Checoslovaquia, Hungría o Polonia. Que los cineastas españoles fuesen burgueses -como lo fueron Bardem o Berlanga- no difería de lo que eran Godard, Bertolucci, Straub, etc. y en esas condiciones sólo es elemento de referencia, cuyas consecuencias vendrán determinadas por la cristalización coyuntural del contexto.

Todo esto sólo sería el preámbulo a una reflexión en profundidad sobre el NCE que aun -también- está por hacer y que no nos incumbe en el marco de esta tesis. Recondúzcanos por tanto hacia el área de nuestra atención e intentemos analizar que presencia quedaba -directa o indirectamente- del Neorrealismo sobre ese NCE objeto de panegíricos o de ataques, pero apenas de análisis. Sin embargo, antes será conveniente dar un pequeño rodeo por los decisivos caldos de cultivo del fenómeno: la escuela de cine y la revista insignia del movimiento.

VII.2. NCE, EOC Y «NUESTRO CINE»

El NCE se fraga en las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), luego transformado en Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), y se expresa, es apoyado y tiene como caja de resonancia a la revista Nuestro Cine.

Como tantas otras cosas, la historia del IIEC/EOC aún está por hacer de una forma sistemática, siendo sin duda uno de los aspectos más urgentes para la historiografía de nuestro cine contemporáneo, puesto que su influencia todavía gravita en la generación que hoy día predomina en el cine español. Por tanto,

en la imposibilidad de reconstruirla aquí, nos guiaremos por algunas aproximaciones parciales, pero sin duda significativas. Sobre su relevancia en la perspectiva del nacimiento del NCE, larvado en el IIEC de la segunda mitad de los años cincuenta -es decir, cuando las primeras promociones con Berlanga y Bardem a la cabeza ya se había introducido de alguna manera en la profesión- no caben dudas:

"La BOC sería con el tiempo la principal alimentadora de realizadores del cine «mesetario»." (E.Vila-Matas, "¿A dónde vas, cine mesetario?", Fotogramas nº 1061, II-1969)

El Estado -y subsidiariamente los productores- echarían mano de la abundante mano de obra titulada en el IIEC que rarisísimamente había encontrado colocación, al menos en las funciones de realización, durante los años inmediatamente posteriores a su graduación; recuérdese que entre 1947 y 1960 se incorporaron a la dirección profesional de largometrajes cuatro titulados, mientras que en sólo dos años, entre 1962 y 1964, lo hicieron una docena. Ese futuro había sido vislumbrado incluso en los años más oscuros:

"Como al «Centro Sperimentale» de Italia, al IIEC se le atribuirá un día un papel de importancia en la historia del cine español." (E.Ducay, "Nuestro cinema", Insula nº 118, X-1955, p.11)

Como ya hubo ocasión de plantear, las referencias al CSC romano como modelo del IIEC fueron constantes; pero ahora nos interese otro aspecto: ¿qué papel jugó el cine italiano -neorrealista- en la formación de los futuros integrantes del NCE? Nuestra información al respecto es fragmentaria, pero si tomamos la palabra de dos destacados alumnos -Basilio Martín Patino y Carlos Saura- alguna luz haremos más allá de lo intuible o de alguna declaración personal, como la de José Luis Borau que más de una vez nos ha reiterado el decisivo papel jugado en su formación académica -y en la de los que luego fueron sus alumnos- por parte del Neorrealismo, lo cual aún tiene más mérito si consideramos que Borau no puede ser visto como un paradigma de cineast influido por el Neorrealismo. Al poco de ingresar en el IIEC, Patino manifestaba en La Hora:

"Si alguna preocupación destaca en los que acaban de ingresar en el IIEC...es la social (...) Es significativo que al responder en el examen a temas como «sus directores preferidos», «sus películas mejores», el «estilo cinematográfico que más les gusta», las dos terceras partes se inclinan abiertamente por los directores, las películas, los temas y el estilo neorrealista italiano, un poco porque es el que les ha tocado vivir más de cerca, pero sin duda porque es el que mejor responde a sus exigencias temporales (...) El neorrealismo es algo que flota en sus formas de ver el cine irremediamente, asimilado, en germen o en plena superación (...) Entre las novelas clásicas que estos nuevos estudiantes hacen constar que llevarían al cine figuran con exigencia la picaresca española... y entre las modernas, La busca (...) Desde luego no creemos que España haya de conformarse con una segunda edición del neorrealismo, pese a sus naturales conexiones. Y mucho menos aún el engañarse con un «neoliberalismo» de compensación." (B.M. Patino, "¿Generación neorrealista?", La Hora II, nº 19, 15-XI-1956, p. 22)

mientras que con una mayor perspectiva temporal, Saura recordaba que en sus primeros tiempos en el IIEC:

"Serrano de Osma nos hablaba siempre de Eisenstein, Pudovkin y Dovjenco: éstos eran los genios. Todo el mundo estaba traumatizado por ellos y por el cine expresionista alemán. No se hablaba para nada del cine americano (prácticamente no existía) (...) No había posibilidad de ver, por ejemplo, el Potemkin; se hablaba pero no se veía. Veíamos sólo películas expresionistas alemanas." (C. Saura, en: Brasó, II-2, 1974, p. 30/31)

lo cual nos da una idea bastante aproximada de por donde iba la enseñanza en el Instituto en esos años; es decir, iba con veinte años de retraso, siguiendo la línea del CSC, en la seguridad de que el arte cinematográfico no había superado los importantes pero ya algo añejos logros del cine mudo. Si consideramos que en esos años mediados de la década de los cincuenta ya se había consumado la explosión neorrealista y habían nacido posturas como la "política de los autores" enarbolada desde Cahiers du Cinéma

-con su revisión de cierto cine americano- y estaba muy próxima la eclosión de los nuevos cines, podremos tomar conciencia de ese retraso. Si además buena parte de los supuestos grandes modelos fílmicos -el cine soviético- era conocidos sólo de oídas, porque films como El acorazado Potemkin no podían ser vistos con normalidad (y en eso se diferenciaban del CSC de los años treinta). Debemos entender que en aquella época una asignatura del plan de estudios era "Deontología cinematográfica", a cargo del inefable jesuita y censor padre Staehlin...En medio de ese panorama no puede extrañarnos que Saura rememore que:

"...y entonces empezaba a surgir con mucha fuerza por aquellos años el cine italiano. Lo que fue como un lavado de cerebro, nos vino muy bien a todos porque estábamos ya hartos de los planos y contraplanos, de las cámaras picadas y dos mil caballos de derecha a izquierda; (...) Y entonces surgió el neorrealismo: fue un shock. De repente nos dimos cuenta de que se podía hacer un cine en la calle y con gente normal."
(C.Saura, en: Brasó, II-2, 1974, p.30)

Así pues, en escala reducida pero con una gran importancia por el papel y representatividad futura de los afectados, el Neorrealismo significó una convulsión en las aulas del IIEC. Fue una entrada de aire fresco, una especie de aproximación a la modernidad, aunque fuese una modernidad que en esos años cincuenta ya no era contemporaneidad. Por otra parte, no hay que olvidar qué Neorrealismo llegó a la Escuela, pues evidentemente se trataba del mismo que se podía ver en los cines comerciales, con las raras excepciones de copias procedentes de la filmoteca o de los circuitos cineclubísticos. Y otra curiosa excepción: algunos films visionados en el propio Ministerio justo antes o después de que fuesen revisados por la Junta de Censura, es decir, en copias enviadas prospectivamente antes de su distribución en el país, con numerosos casos de films luego no permitidos y por tanto nunca estrenados en España.

De una forma u otra, con las informaciones que tenemos, procedentes muchas veces del testimonio directo de alumnos y profesores de la época con los que hemos hablado en los últimos años, podemos afirmar con absoluta rotundidad que el Neorrealismo jugó un papel importante, fundamental casi, en la formación cinematográfica de los alumnos del IIEC/EOC de la segunda mitad de los cincuenta y primeros sesenta. Eso no quiere decir que

luego todos ellos saliesen con la voluntad de emular al Neorrealismo; incluso es posible que más de uno acabase cambiando de orientación estilística como consecuencia precisamente del empacho neorrealista (Summer ha declarado en alguna ocasión de que vio Ladrón de bicicletas unas dieciséis veces a lo largo de sus años en la EOC...).

Sí la EOC fue así un lugar de formación o de deformación es materia opinable. Lo cierto es que a falta de estudios y análisis sobre su funcionamiento y resultados, lo que sí tenemos es una batería de opiniones, que van desde la exaltación exagerada hasta el anatema más delirante. Un par de ejemplos, empezando por unas palabras laudatorias de Alfonso Guerra, de escaso gusto literario en su seústica carga retórica:

"El futuro -quedando implícito su nacimiento- del cine español está, ha de estar, en los jóvenes de la EOC (...) Sí nuestro cine adolece de preocupación cinematográfica, son estos jóvenes los que la poseen; sí no hay en nuestro cine preparación cultural, formación, espíritu de superación, amor a la profesión elegida, compromiso, estética, sinceridad, honradez... lo encontraremos en los alumnos de la EOC, que en un alarde de abnegación se entregan a su tarea artística, haciéndola centro de su vida y aspiraciones, sin otras razones extraartísticas." (A. Guerra, en: AAVV, II-1, 1965, p.30/31)

No podemos dejar de subrayar esa referencia a la abnegación y entrega de los jóvenes asistentes a la EOC, según un Guerra que posiblemente hubiese deseado mucho más estar allí que no cursar Derecho, además de esa sospechosa proclama de apolicismo de los alumnos. En el otro extremo situaríamos -como no- las palabras de los Pérez Merinero, que también encuentran en su opinión sobre la EOC una vía de ataque al NCE:

"La EOC, a la que en los cursos inmediatamente posteriores a su creación se le fueron dando las características filtradoras que luego saldrían a la luz, debía actuar -y de hecho actuó- como fábrica de tecnócratas de la imagen de «funcionarios» hacedores de películas (...) A través de la EOC, se controlaba la entrada de los «señores funcionarios hacedores de películas» en el escalafón. Los planes de estudio y el

profesorado que había de «formarles» eran también controlados por la Administración, quien además controlaba el número y la calidad de los ingresantes en la Escuela." (Pérez Merinero, II-1, 1973, p.17)

Y a medio camino entre ambas posiciones, no tanto porque adopte un término medio sino porque va oscilando entre ambos extremos, tenemos las siempre provocadoras palabras de Berlanga:

"Tienes otro camino. El IIEC. hasta hoy el mundo profesional se ríe un poco ante estas iniciales, sí es que las conoce. Pero esto no importa. También se reían en Italia los Gallone, Bonnard, Mastrocinque y demás directores «a la fanfarria», mientras Zampa, Germi y Antonioni recibían certificaciones de estudio del CSC y palmaditas en la espalda. ¡Estos chicos! ¿Pues no quieren aprender el cine en las pizarras?" (Berlanga, en: Pérez Perucha, II-2, 1980, p.18)

"Nunca he comprendido por qué el Régimen creó una Escuela de Cine a imagen y semejanza del Centro Sperimentale de Roma que no había sido, precisamente, muy beneficioso para el fascismo italiano (...) Así como nunca entendí -desde el punto de vista de la Administración- la creación de un Centro en el que, al cabo de dos o tres años, el censo de alumnos era antifranquista al 100%,..." (L.G. Berlanga, *Contracampo* nº 24, XI-1981, p.17)

"Por eso es bueno saber la razón del triunfo de Salamanca, debido en gran parte a un señor llamado García Escudero que, desde la Dirección General de Cine -...- se dedicó a fomentar, ayudar y dar dinero exclusivamente a los niños de la Escuela que hacían un cine con influencia inicial del neorrealismo." (Berlanga, en: Gómez Rufo, II-2, 1990, p.166)

Con lo visto hasta aquí, podemos llegar ya a una primera conclusión sobre la relación entre Neorrealismo italiano y NCE: la significativa contribución del fenómeno italiano sobre esos cineastas en ciernes. Aún más, podríamos decir que se trata de una doble influencia, puesto que como ya vimos, en los años cincuenta españoles el Neorrealismo era la presencia extranjera más significativa; por tanto, los Saura, Patino, Diamante, Camus, etc. debieron verse afectados por el Neorrealismo tanto en su condición de aficionados al Cine como en la de estudiantes.

No hubo movimiento integrado en un "nuevo cine" que no contara con una plataforma escrita de apoyo y propulsión, en la que las más de las veces los futuros cineastas hacían sus primeras armas cinematográficas como críticos y que luego de alguna manera se constituirían en portavoces del movimiento. Tal fue el caso de Cahiers du Cinéma y la "nouvelle vague", de Sequence y Sight & Sound y el "free cinema", Filmcritica y el "nuevo cine italiano", etc. En España, fue Nuestro Cine quien iba a jugar ese papel respecto al NCE, aunque alguno de sus integrantes ya había participado en Cinema Universitario, como es el caso de Patino y más circunstancialmente de Joaquim Jordá.

Al hablar del papel de Nuestro Cine -revista a la que ya situábamos en términos generales al comienzo del tercer capítulo- en relación al NCE, hay que distinguir dos aspectos complementarios pero no coincidentes: la presencia en sus páginas de muchos de los futuros cineastas y la actitud de la revista respecto al nacimiento, desarrollo y muerte del NCE. Si repasamos las páginas de Nuestro Cine desde sus comienzos oportunamente situados en los prolegómenos del nacimiento del NCE -julio de 1961-, podemos advertir la colaboración de toda una serie de futuros realizadores más o menos ubicables en la órbita del NCE: Diamante, Eceiza, Erice, San Miguel, García Dueñas, Jordá, Egea, Gubern, Saura, Camino, Olea, Guerin, Artero, Martínez Torres, Llinás, etc. De hecho, podemos comprobar que faltan muchos de los nombres más significativos (Patino, Picazo, Summers, Regueiro,...) del grupo más genuino del NCE y en cambio abundan los nombres de quienes integrarán la última oleada del NCE (Erice, Egea, Guerin, tal vez Olea), con las excepciones de Saura, Diamante y Eceiza, o que sólo le serán coetáneos, sin integrarse en él (Artero, Jordá), incluso por abandonar la práctica fílmica (Gubern) o que tendrán que diferir su irrupción en la realización hasta unos momentos en que el NCE ya esté enterrado (García Dueñas, San Miguel, Mtnez.Torres), por no citar los casos de quienes no pasaron de la realización de cortos (Llinás). Por supuesto, que la intensidad de su colaboración con la revista también fue muy diversa, desde la máxima asuididad del núcleo inicial (Erice, Eceiza, Egea, San Miguel, García Dueñas) hasta las apariciones muy esporádicas, planteadas ya desde la perspectiva de cineastas en activo (Saura, Diamante).

Por supuesto que no nos incumbe hacer el análisis del trabajo crítico-ensayístico de esos autores y confrontarlo con su propia práctica filmica. Ni tampoco vamos a entrar en una revisión en profundidad de la contribución de Nuestro Cine al lanzamiento y vida del NCE. Digamos tan solo que partiendo de una constante y puntual atención a la vida de la EOC y a sus usuarios y graduados, alrededor del número 50 comenzó una auténtica ofensiva de apoyo organizado a los sucesivos cineastas y films que iban abasteciendo el NCE -y en este caso también la Escuela de Barcelona-, en un período que Tubau ha calificado como "los mozos de Monleón y el NCE" -hasta llegar a provocar casi un empacho, además de concretas disensiones en el interior de la revista que significaron su abandono por una buena parte de la "vieja guardia".

Más nos interesa otra cuestión tradicionalmente aducida en relación a Nuestro Cine: la influencia modélica de Cinema Nuovo, la revista de Guido Aristarco:

"Ya hemos rastreado la influencia de Cinema Nuovo sobre Objetivo y Cine Universitario: tendremos ocasión de comprobar que dicha influencia se prolonga en Nuestro Cine." (Tubau, II-1, 1983, p.20)

que para ese mismo autor se concretaría en aspectos como:

"El cine nunca es contemplado en tanto que fenómeno estético autónomo, sino dentro de unas coordenadas históricas, sociales, nacionales y culturales. Se defiende la inseparabilidad entre el estilo y la concepción del mundo que lo determina, se defiende -siguiendo explícitamente a Lukács- el arte como producto de la razón contra la irracionalidad idealista, vieja de veinticinco siglos." (Tubau, íbid. p.41)

A una pregunta de Tubau, Monleón replicaba:

"Una acusación habitual contra Nuestro Cine es que era «italianista», frente a Film Ideal que sería «americanista»."

- Eso está bien. No tengo por qué asumir las posiciones de los que estaban allí -todos me parecían gente muy responsable-, pero esa acusación me parece muy bien. Creo que los españoles teníamos mucho más que

ver con Italia que con la «nouvelle vague» en un momento determinado, aunque en Nuestro Cine hubo cantidad de artículos (entre ellos alguno mío) defendiendo algunos aspectos de la «nouvelle vague» (...). Yo creo que la sociedad española tenía mucho más que ver con la italiana, y que el cine italiano tenía unos supuestos históricos y se traducían en unos propósitos estéticos, y planteaba una temática, y estaba inserto en un discurso cultural que nosotros sentíamos más nuestro." (Tubau, *ibid.* p.118)

mientras que García Dueñas reconocía que:

"...los del grupo de Nuestro Cine seguíamos las indicaciones de Aristarco... Nosotros éramos más rigurosos en el sentido de que seguíamos a Lukács a través de Aristarco (...) (Defendíamos a) todos los realizadores que ponían al día, no un realismo socialista, sino el realismo crítico, todo lo que propugnaba Aristarco, en definitiva." (Tubau, *ibid.*, p.138)

y Román Gubern:

"Nuestro Cine había nacido muy inspirado, como Objetivo, por la influencia irradiada por Cinema Nuovo de Guido Aristarco (...) Nuestro Cine nació con vocación de ser -en la medida de las posibilidades que el franquismo permitía, por supuesto- un espejo de las posturas críticas y filosóficas de Cinema Nuovo y de toda la corriente encabezada por Guido Aristarco. Nuestra intención, por consiguiente, era seguir esa línea ¿Cuál era la directriz inspiradora de esa corriente? Estaba básicamente fundada por Lukács." (Tubau, *ibid.*, p.195)

Con esto podemos desarrollar una simple regla de tres: si Nuestro Cine estaba claramente inspirada/influída por Aristarco y su Cinema Nuovo, que por su parte se consideraba la continuadora moral del espíritu -aunque no de las formas- neorrealista; si Nuestro Cine estaba claramente al lado del NCE, parece claro que las derivaciones "realistas" (más o menos "críticas") del Neorrealismo vía Cinema Nuovo no estaban demasiado alejadas del NCE.

VII.3. NCE: REALISMO Y NEORREALISMO

Al plantear la identidad de principios entre algunos aspectos del NCE y de los postulados defendidos desde la revista Nuestro Cine deducíamos el interés de aquél por alguna forma del Realismo. Y un debate sobre Realismo cinematográfico en los albores de los sesenta no podía, evidentemente, olvidar del todo el precedente neorrealista, en cuanto precedente histórico y como elemento impulsor y vivificador de la "cuestión" realista; ésa que no dejaba de causar problemas nominalistas a algunos:

"Realismo, irrealismo, dialéctica, fenomenología, testimonio, divertimento, etc. ¿Qué más da una u otra cosa mientras podamos creernos lo que estamos viendo?"
(J.Sagastizábal, "Cine español, año cuatro", Film Ideal nº 201, 1966, p.676)

El NCE proclama inequívocamente su voluntad realista, aunque evidentemente cada uno de sus representantes parta y desarrolle un concepto diverso de ese Realismo. Con rotundidad lo manifiesta Paco Regueiro:

"El único cine que entiendo hoy por hoy es social y realista." (F.Regueiro, en: Rodero, II-1, 1981, p.60)

y José Monleón lo asume como inherente a la plataforma del NCE que fuera Nuestro Cine:

"El problema que creo interesante plantear es el famoso tema del realismo. Yo creo que nosotros nos sentimos realistas desde el principio, y esa sería una constante de todo Nuestro Cine, con todas las ventajas y desventajas del término, en el sentido de que a veces había interpretaciones efectivamente esquemáticas y empobrecedoras del concepto de realismo." (J.Monleón, en: Tubau, II-1, 1983, p.118)

Esa tendencia hacia un carácter realista será reconocido sin grandes dificultades, tanto en su momento:

"...en la raíz de este Nuevo Cine encontramos un mismo afán, una misma necesidad: mostrar la realidad española. Entroncar el cine en nuestra cotidianeidad. Sacar a personajes de la calle. Reconocernos en las imágenes. Hacer un cine vivo, nuestro, comprometido, al servicio de la justa evolución española (...) La clave de la contraposición entre el Viejo y el Nuevo cine español está ahí: en la «pugna» por soslayar o mostrar la realidad. En la concepción del cine como «entretenimiento» o como testimonio; como alienación o como revelación (...) En diversos trabajos sobre el NCE ha aparecido la calificación de «nuevo realismo»." (J.F.Lasa, "Tendencias y estilos del NCE", Nuestro Cine nº 65, IX-1967, p.10)

como por algunas revisiones históricas posteriores:

"...el «realismo crítico» que parecía ser una de las principales características de los antiguos alumnos de la EOC." (Larraz, II-1, 1986, p.186)

"En cuanto al estilo, si no puede hablarse, en efecto, de una unidad en sentido estricto, sí puede decirse, grosso modo, que oscila entre las fórmulas neorrealistas y los hallazgos, más recientes, de la «nouvelle vague» francesa, mientras que la temática se adscribe, más que al realismo social, al llamado «realismo crítico», dentro de las limitaciones que las normas censoras imponen.

Puede hablarse, en suma, de un cine realista, por lo general anclado en lo intimista, ya que lo épico resultaba, en cualquier sentido, inconcebible en las circunstancias en que vivía la España del momento, desesperanzado más que desesperado y, en consecuencia, pasablemente pesimista." (Santos Fontela, en: AAVV, II-1, 1989, p.249)

Un carácter realista que evidentemente respondía para algunos de los defensores del NCE a una necesidad imperiosa, en definitiva una necesidad no demasiado lejana de la que se respiraba en el esfuerzo regeneracionista de los años cincuenta, según vemos lo planteaba, por ejemplo, Julián Marcos en una publicación de matriz universitaria editada por el languideciente SEU:

"Una vez dominados los elementos informativos, sería necesario ligar esta línea temática con nuestros problemas, llevarla en concatenación con los momentos actuales, saber elegir lo que está más que cerca de nosotros, lo que haya tenido mayor importancia para el momento actual, consiguiendo una síntesis con garantías de que lo que se da responde a un tratamiento profundo del tema." (J. Marcos, en: AAVV, II-1, 1965, p.29)

En ese sentido -la necesidad del realismo- también reflexionaba con mayor amplitud Santiago San Miguel:

"Afortunadamente -y de ello es de lo que primero deben tomar conciencia productores y realizadores- la poca base previa a todo trabajo que ahora podamos emprender nos impulsa a fórmulas y soluciones de tipo netamente realista.

Ahondar en esa línea -que puede llevarnos un día, sorprendentemente, a colocarnos en la línea de un cine como el italiano, singularmente progresista y de vanguardia, y que en todo momento debe servirnos de modelo en cuanto a sus planteamientos generales- es tarea que debemos asumir desde este mismo momento.

Supongo que hay muchas razones para que esos pocos títulos -incluso los más discutibles- beban en las fuentes de un realismo a veces demasiado director o elemental. No hablemos de esa tópica y trasnochada intimidad realista del hombre español. Pensemos más bien en situaciones sociales suficientemente extremas como para cortar todo tipo de planteamiento estético anti-realista o súper-realista. Incluso es fácilmente deducible que hay una gran parte de mediocridad en todo ello. Que el realismo de nuestras películas era el resultado, antes que otra cosa, de soluciones pedestres impuestas por la incapacidad de planteamientos estéticos serios. En cualquier caso, nos condicionan para trabajar dentro de un realismo evolucionado, a la búsqueda de ese criticismo que artísticamente supone el punto de evolución máxima y el vértice positivo resultante de las luchas ideológicas de nuestro tiempo." (S. San Miguel, "El cine español y su nueva etapa", Nuestro Cine nº 15, XII-1962, p.5)

Un realismo que para Monleón requería algún tipo de "puesta al día", de renovación:

"Muchos de los males de ese «realismo limitado» de que hablábamos estaba en un apriorístico deseo de hacer las cosas para que fuesen entendidas por todo el mundo. De ahí salían unas reglas que acababan sustituyendo la realidad por la imagen que convenía mostrar de ella (...) El viejo realismo necesita una nueva vida, una nueva anchura y una nueva libertad ¿Pero sabremos y podremos dárselas?" (J. Monleón, "Eceiza y los problemas del nuevo realismo", Nuestro Cine nº 51, 1966, p.33)

pero que algunos veían imposible, aunque por motivaciones diversas: contextuales para Pérez Merinero:

"Un cine crítico era (y es), con la censura y el sostenimiento económico de la producción «nueva» por parte del Estado imposible. Y el cine crítico, realístico-crítico, era el que los nuevos cineastas españoles querían hacer. Se entró en el juego que algunos proponían." (Pérez Merinero, II-1, 1973, p.16)

"El movimiento mesetario que transita del realismo crítico del Bardem de los cincuenta a un realismo social, no llegará a cuajar del todo. Su valor testimonial y dialéctico rara vez pasará a las imágenes y se quedará solamente en la declaración de principios." (Alcóver-Urbez-Pérez Gómez, II-1, 1976, p.210)

o de incapacidad:

"A los cineastas españoles jóvenes les gusta la realidad documentalista cotidiana, pero carecen de lo que podríamos llamar «poesía de la verdad». Son capaces de manejar elementos de realismo «humanista», pero se les escapa una auténtica entrega cordial del hombre, esa especie de himno al ser humano...¿Será debido a una tendencia a tomarse las cosas demasiado en serio?" (J. Sagastizabal, "Cine español, año cuatro", Film Ideal nº 201, 1966, p.676)

Se quiera o no, ese Realismo tenía tras de sí la obligada referencia al antecedente neorrealista, que ya había circulado como modelo proclamado la década anterior. De ahí que se multiplicasen las indicaciones en el sentido de entender el NCE, en lo que tenía de potencialmente realista, como heredero del Neorrealismo:

"No es difícil señalar algunas características generales ligadas de un lado, al modelo italiano del neorrealismo; de otro a circunstancias generacionales." (J.F.Lasa, "Tendencias y estilos del NCE", Nuestro Cine nº 65, IX-1967)

Una herencia que estaba muy presente -a pesar de los años pasados- en el pensamiento de García Escudero, cuando advertía sobre la actitud católica sobre el Neorrealismo en Italia:

"Il Paese se queja del error de los católicos italianos que se opusieron al neorrealismo.

Vamos a ver si no repetimos ese error con el NCE que pugna por manifestarse." (García Escudero, II-1, 1978, p.49)

y que desde un frente ideológico completamente opuesto también se ha reconocido, aunque en un sentido valorativo muy distinto:

"(El NCE es)...un cine que se pretende «social» y «realista», cuya paternidad se adjudica a la novela de los años cincuenta, a Antonio Machado y a otros cejijuntos miembros del 98, aparte claro está, del neorrealismo italiano;..." (Hernández-Revuelta, II-1, 1976, p.73)

que en el caso de los Pérez Merinero se vuelve absolutamente peyorativo, aunque con el tradicional dogmatismo y la superficialidad habituales en ellos:

"El punto de partida creativo era una suerte de realismo, llamado «social y crítico», con fuertes dosis naturalistas, fruto del lastre que desde Salamanca ejerció el peor de los neorrealismos, el psicologista, melodramático y gimoteante, que tan bien ejemplifica Zavattini." (Pérez Merinero, II-1, 1973, p.20)

De todas formas, para Sagastizabal esa reconocida voluntad de ser influidos por el Neorrealismo se ofrecía como vana:

"La renovación colectiva que algunos pretenden endosarnos, al modo del estallido neorrealista italiano de la postguerra no existe en España ni creo que pueda existir por el momento, ya que no hay correspondencia alguna entre ambas circunstancias históricas condicionantes. Desde luego, no se puede ignorar que existen unas razones estrictamente morales que son comunes a la mayoría de nuestros jóvenes cineastas." (J. Sagastizabal, "Cine español, año cuatro", Film Ideal nº 201, 1966, p.676)

Sin embargo, desde posiciones coetáneas se planteaba que el modelo neorrealista no podía ser un destino final, sino un camino para alcanzar el realismo pleno, tal como se lo entendía ya en los años sesenta. Tal es el sentido de la reflexión de San Miguel:

"Y que nadie se llame a engaño en España. Si la solución actual posibilita un neorrealismo evolucionado y hecho de aristas, ese tiempo pasará pronto. Todos los que hagamos o pretendamos hacer algo que tenga que ver con la actividad artística, en general, no debemos sino contribuir a desarrollar ese agónico, pero lúcido y necesario, movimiento último de la cultura burguesa. Y darnos cuenta de lo que hacemos es eso: agonizar." (S. San Miguel, "Notas sobre el nuevo realismo italiano", Nuestro Cine nº 27, II-1964, p.14)

que al parecer entendía el Neorrealismo como la vía de transición hacia el socialismo...

Otra línea de reflexión ha venido dada desde la consideración de las pervivencias neorrealistas como anacrónicas, en una visión absolutamente mecanicista de la Historia, al confundir una vez más cronología con Historia. Ya en su momento hubo alguna voz que clamó en ese sentido:

"Resulta curioso constatar que las aportaciones válidas y últimas de la joven promoción -me refiero a La tía Tula, Los farsantes, Llegar a más o Tiempo de amorti- tienen un fuerte olor a celuloide rancio, es decir, parten de coordenadas estéticas de «puesta en imágenes»

válidas en 1945 y resulta un cine apropiado para 1945, pero de poca adecuación a 1964. Claro que tampoco se puede pedir que una cinematografía enclenqué que, por carecer carece de prehistoria, dé en tres años el gran salto y se sitúe a nivel internacional." (I. Tubau, en: AAVV, II-1, 1965, p.15)

que sin embargo lo encontramos más extendido en diversas aproximaciones históricas:

"La mayor parte de estas películas tienen un planteamiento muy similar, basado en rodajes en la calle y costos reducidos, dando unos resultados en los que se comprueba con facilidad que el camino está sobrepasado, que aquel neorrealismo, raíz de todas ellas, se ha convertido en un naturalismo anticuado. Es un cine falseado, donde unos personajes mal dibujados y anodinos, con unos problemas adulterados, se debaten en un ambiente que es un pálido reflejo de la rica y compleja realidad que les debía rodear. Es un cine retrasado que hubiese tenido una gran importancia diez o quince años antes, pero que en el momento en que hace su aparición resulta excesivamente aviejado." (Mtnz. Torres, II-1, 1973, p.30)

"Pero su ideario (del NCE) pertenecía a la década anterior, el neorrealismo remozado en «realismo crítico»." (Equipo Reseña, III, 1977, p.179)

"Calidad para Escudero, parece ser, es el cine de corte neorrealista con temas muy intelectuales y profundos. Pero estamos en 1962 y el neorrealismo hace muchos años que estaba inventado." (Pozo, II-1, 1984, p.163)

En ese sentido es interesante ver como el pionero del NCE, Carlos Saura, planteaba no tanto el anacronismo como la necesidad de superación del momento neorrealista:

"No debemos pretender hacer neorrealismo al estilo italiano; nuestro camino debe ser diferente, completamente distinto. El neorrealismo parece superado; ahora no debemos estudiar cómo se podría llamar eso." (C. Saura, Film Ideal nº 23, IX-1958, p.14)

"Si ahora empezamos a hacer un poco lo que hacían los neorrealistas hace algunos años, estamos perdidos. No podemos hacerlo ya, eso es verdad. Lo que tenemos que hacer es sacar las esencias del neorrealismo y si es necesario del objetivismo de Robbe-Grillet." (C.Saura, Cinema Universitario nº 16, V-1962, p.15)

aunque la reflexión más ponderada y ajustada sobre el significado de esa posible superación del Neorrealismo llegaría de la palabra de Miguel Bilbatua, con motivo de la visita de Zavattini a Madrid en 1966:

"La situación española presenta, al comienzo de los años sesenta, unas características diferentes a las que produjeron el apoyo de la generación de Bardem-Berlanga al neorrealismo italiano (...) Al igual que en Italia, y en la medida que las circunstancias exteriores lo permitan, ya no basta un cine de la simple constatación inmediata; es necesario un cine más profundamente crítico. Por todo ello asistimos en el cine español al momento de la negación el neorrealismo italiano, especialmente del zavattiniano (...) Pero esta negación adquiere un distinto carácter según el ángulo de donde proceda. De un lado, la ruptura violenta y la aceptación, no menos violenta, del cine americano; el abandono hasta sus últimas consecuencias de la aproximación a la realidad. El camino abierto a la evasión y el sueño. Del otro, la búsqueda de modos de realismo que superen las contradicciones del neorrealismo. Sí, en un primer momento, la negación del neorrealismo y del neorrealismo zavattiniano especialmente, adquiere una particular violencia lo es porque el esclarecimiento de sus limitaciones era el punto de partida de toda superación futura. Pero,, pasado este momento, nuestra posición ante Zavattini y el neorrealismo no puede solidificarse en la mera negación (...) Tampoco tiene sentido la pregunta: ¿qué permanece válido del neorrealismo en general y de Zavattini en particular? Considerar como perdurable su intento de acercamiento a la realidad sin mixtificaciones es algo inherente a todo esto que puede plasmarse en mil formas diferentes." (M. Bilbatua, "Zavattini: las nuevas contradicciones", Nuestro Cine nº 52, 1966, p.52)

Importantes palabras que de entrada nos marcan la continuidad del impulso neorrealista con la promoción regeneracionista anterior al NCE, para luego derivar en el reconocimiento de las limitaciones del modelo y de como hasta en Italia los nuevos cineastas se han debido enfrentar a las nuevas vías de superación. Ahora bien, Bilbatua tiene claro que la negación del Neorrealismo -entendida como momento dialéctico previo a su superación- puede darse en dos sentidos: el rechazo de los parámetros realistas o la profundización crítica en el Realismo. Desde esta segunda posición se podrá, al cabo del tiempo, volver a reconsiderar el valor del Neorrealismo, cuyo sentido profundo -más allá de sus formas coyunturales- sigue siendo el correcto.

Apoyándonos en esa última cita de Bilbatua, debemos abordar la relación del NCE con el "nuevo cine italiano", entendido como última consecuencia del impulso neorrealista. De alguna forma, el ejemplo del cine italiano cubría dos necesidades: establecer un lazo de conexión con un movimiento renovador -un supuesto "nuevo cine"- que significase una apuesta modernizadora, una constancia de estar "al día"; y una forma de doble superación del Neorrealismo, en nombre de la operación que los italianos estaban llevando a cabo como necesaria revisión o reactualización de su más glorioso momento cinematográfico e indirectamente como superación de sus propios padres -la promoción de Bardem, Berlanga, etc.-, que habían partido precisamente del modelo neorrealista. Superar el Neorrealismo -y para eso el "nuevo cine italiano" de los Rosi, Zurlini u Olmi, era "su" modelo- significaba ante todo marcar su propia diferencia con el cine español que aún siendo reconocido como el más válido, significaba su propia figura paterna a liquidar. Y así es significativo que para ello se recurriese, por ejemplo, al patronazgo de un más lejano antecedente como era la personalidad del hasta hacía poca lejano Luis Buñuel, auténtica revelación para el primer Saura.

Con esos presupuestos, la influencia italiana no pretendía ser negada; antes bien, se trataba de ostentarla en sus diferentes formas, o al menos como declaración de principios:

"Según las actitudes del cine español, de lo que estamos más cerca es del joven cine italiano."
(J. Diamante, Documentos Cinematográficos nº 18, VI/VII-1963, p.19)

"(Banditi a Orgosolo y Salvatore Giuliano)...forman como un ciclo que muy bien podría servir de motivo de arranque de discusión y tarea de algo de lo que siempre ha faltado en nuestro cine: una verdadera preocupación y dedicación para encontrar esa línea temática -entre otras varias importantes- que posiblemente puede estar en nuestros campos, en nuestros personajes anecdóticos, en nuestros desequilibrios sociales." (J. Marcos, en: AAVV, II-1, 1965)

"Y Antón Eceiza: «La influencia de Antonioni, de Zurlini y de Rosi es debida esencialmente a su posición moral, y, para nosotros, la moral es el realismo»." (cit. en Y. Baby, Le Monde 15/16-VIII-1965)

"...el realismo socialista, pues evidentemente era absolutamente limitativo, pedagógico y moralista. El realismo de Visconti era un poco más, se acercaba un poco más a esa especie de ideal que te digo, un ideal de realismo que para mí era entonces inconcretable y lo sigue siendo. El que más había parecido que se acercaba un poco era Rosi con Giuliano..." (J.L. Egea, en: Tubau, II-1, 1983, p.240)

Influencia que según Bilbatua tenía un sentido bien preciso:

"Zavattini y el neorealismo significan para nosotros algo en su superación; en el cine italiano que les sigue. En un cine que intenta profundizar no desde motivaciones cordiales, sino desde la racionalidad de sus presupuestos críticos, en la realidad italiana." (M. Bilbatua, "Zavattini:...", Nuestro Cine nº 52, 1966, p.52)

aunque siguiese sin convencer a los inamovibles Pérez Merinero:

"Se produce un deterioro y banalización de códigos lingüísticos más elevados. Esta vez no los del cine americano de género -ya se ha dicho que lo que se pretendía era «desamericanizar» (?) el cine español-, sino los del cine realista y crítico que ejemplarifican el Visconti de Rocco y sus hermanos, el Rosi de Salvatore Giuliano y, en otro orden, el Antonioni de la «incomunicación»." (Pérez Merinero, II-1, 1973, p.20)

VII. 4. SAURA. LOS GOLFOS Y LA RUPTURA CON EL NEORREALISMO

Vamos a simbolizar en Carlos Saura, y más concretamente en Los golfos su debut cinematográfico, el momento de la ruptura entre la influencia directa del modelo neorrealista y el intento de su superación, aunque fuese por los caminos del "realismo crítico". Cuando en 1959 aparece la "opera prima" de este licenciado del IIEC, no dejan de intentar constatar su vinculación con los parámetros neorrealistas; Saura sería así la última entrega del movimiento regeneracionista. Desde nuestra perspectiva actual, conocida la experiencia posterior del NCE y aún desarrollos más recientes, la tendencia ha sido ver Los golfos no como un momento de continuidad y reafirmación, sino de ruptura e innovación. Más temprano en su debut que sus compañeros del NCE, Saura se constituiría así en el eslabón entre dos generaciones distintas aún en su empeño de renovación de un cine español siempre demasiado parecido a sí mismo.

Como siempre, nosotros dejaremos de lado otros muchos aspectos importantes de esta cuestión generacional, para centrarnos exclusivamente en lo referente a la "presencia" neorrealista en todo ese tránsito ejemplarificado por Los golfos. Veamos, sin embargo, lo que decía sobre las necesarias derivaciones del Neorrealismo antes incluso de la presentación de su primera película:

"El reportaje podría ser el símbolo de nuestra época (...) No es extraño que el cine nos hable de lo cotidiano, del cine-encuesta, del cine testimonio... El neorrealismo no ha desaparecido, se ha transformado, y la nueva escuela de fotografía, cámaras portables más manejables, equipos magnetofónicos, etc. nos conduce hacia ese cine-encuesta que preconiza con ardoroso

entusiasmo Zavattini. Yo temo que ese cine sea mal interpretado por muchos y a costa de ser objetivos, de permanecer como espectadores pasivos, nos lleve a un camino tan simple, que sería aburrido para todos: aquí entra el problema de la subjetividad del creador; el creador no puede ser objetivo (...) Lo esencial de cualquier creador es que sea honesto, sincero consigo mismo y responda a la realidad en que vive." (C.Saura, Film Ideal nº 23, IX-1958, p.14)

a lo que aún añadía:

"Mi puesto en el cine español no es ninguno. Mañana no seguiré la línea de Bardem o de Berlanga. Creo que hace falta una línea diferente, un poco el cine documental trasladado al cine de ficción (...)o debemos pretender hacer «neorrealismo» al estilo italiano; nuestro camino debe ser diferente, completamente distinto. El «neorrealismo» me parece superado; ahora no debemos estudiar cómo se podría llamar eso. Bastémonos con sacar de la realidad nuestros problemas, ser honestos y sinceros con nuestra época y con nosotros mismos." (íbid., p.15)

A pesar de esa declaración de intenciones donde ya se evidenciaba claramente la voluntad de renovación de las pautas neorrealistas en pos de otro tipo de realismo, tal como harían los mejores exponentes del "Nuevo Cine Italiano", la recepción de Los golfos no dejó de inscribirse en la tradición neorrealista, sin duda por la sugerencia al respecto que significaba su tema en torno a la juventud desarraigada (hay quien le encontrara paralelismos con el empeño del primer Pasolini), a los ambientes pobres del suburbio y el barraquismo, a los escenarios naturales madrileños ofrecidos sin ningún maquillaje sublimador, a la presencia del gran tema de la promoción social por la vía taurina, al objetivismo del relato fríamente desapasionado en su desarrollo, al empleo de intérpretes no profesionales, etc. En relación a Los golfos la calificación de neorrealista se planteó de mil modos y con mil intenciones; como una afirmación cualitativa:

"Los golfos es para el cine español lo que Ossessione fue para el cine italiano, sólo que realizado con el consabido retraso." (E.Ibáñez, L.g., Documentos Cinematográficos nº 2, 5-VI-1960, p.63)

"Y neorrealista, generalizando el término, creo que es Los golfos. Pienso que Saura es, con su película, quien de verdad representa el movimiento colectivo cinematográfico que esperamos." (S. San Miguel, "Posibilidades de un realismo cinematográfico español", Nuestro Cine nº 12, VI/VII-1962, p.5)

no tanto en una postura mimética como en la radicalización de los principios socio-testimoniales:

"No podía faltar quien hablase de neorrealismo. El neorrealismo sólo es aparente, en cuanto la película retrata un Madrid que si a algún crítico extranjero le ha parecido irreconocible, escuálido y triste", es probablemente porque ese crítico solamente conoce el Madrid de las tarjetas postales del turismo; pero en ese relato falta lo que en el neorrealismo (al menos en el más característico, el de Zavattini-De Sica) pone sobre todo, una pátina de ternura... Saura es realista, en la línea del duro realismo que ha producido en cine a Buñuel, en pintura a Goya y en literatura a nuestra picaresca..." (García Escudero, en: Editorial, Nuestro Cine nº 13, X-1962, p.2)

"Estamos ante una obra neorrealista en su temática y en el tratamiento fundamentalmente expositivo de una situación; pero hay una dureza y una violencia de tonos en el film que en nada recuerdan a las posiciones sentimentales de la escuela italiana. Se trata, pues, en primer lugar, de un neorrealismo evolucionado, claramente abierto hacia delante, hacia una progresiva variación crítica de su estética. Y por otro lado, desde el punto de vista estilístico, se trata de una obra más nueva, en la línea de un cine perfectamente moderno, y esto también se le ha querido negar." (S. San Miguel, "4 notas sobre L.g.", Nuestro Cine nº 13, X-1962, p.8)

"Tiene un aspecto exterior muy similar al de los primeros films neorrealistas italianos, pero la anécdota que cuenta tiene un tono muy distinto; frente al sentimentalismo, más o menos velado, que había en la raíz de casi todas aquellas obras, aquí existe un enfrentamiento desgarrado con la realidad..." (Mtnez. Torres, II-1, 1973, p.22)

También la alusión al Neorrealismo fue vía de acerbos ataques al film del debutante Saura:

"Como sus compañeros franceses, esta nueva hornada se inspira en el neorrealismo italiano, pero llevándolo a extremos más ásperos y crudos. O se entrega al humor «negro», como hizo Ferreri en El pisito y El cochecito, o se van a buscar a los suburbios los repelentes tipos que ha llevado a la pantalla en Los golfos." (Mtnez. Tomás, L.g., La Vanguardia 12-III-1961)

"La película resultaba cine bastante trasnochado, y hoy parece todavía más. Las influencias del neorrealismo italiano que existen en Los golfos son incontestables, a tal punto que podrían llamarse mimetismo. están disfrazados o tratan de estarlo con un intento de adaptación al ambiente de ciertas esferas de la población de nuestras grandes ciudades." (Donald, L.g., ABC 18-VII-1962)

"Una juventud desorientada en los suburbios de una gran ciudad -Madrid- y un estilo formal que tiene muchos puntos de contacto con el neorrealismo italiano de la posguerra inmediata y ya lejana: Los golfos tiene un tema interesante, aunque sin novedad, que se ha tratado de profundizar dentro de un realismo pesimista y amargo." (L.g., Ecclesia nº 1099, 4-VIII-1962, p.31)

Sin embargo, la posición más lúcida y productiva, en una línea pareja a la que nosotros sostenemos, estribó en marcar Los golfos como un punto de confluencia entre los elementos neorrealistas y los derivados de la incipiente oleada de los nuevos cines, aunque evidentemente no es serio hablar de influencia de la «nouvelle vague» en un film producido en 1959, año de lanzamiento del movimiento; en todo caso se trataría de la sintonía en el proyecto de renovación de los parámetros industriales y estéticos del cine:

"Es, de hecho, aún más evidente que la aparición de Los golfos en 1960 debe una gran parte de sus contenidos -notablemente en su gestión industrial- al mismo neorrealismo italiano (...) Neorrealismo y nouvelle vague aparecen cabalgando constantemente sobre Los golfos (...) La ruptura que supone, en este sentido,

Los golfos en el panorama del cine español no es, pues, tanto su enraizamiento con un neorrealismo español - inexistente e inexistido- o su analogía con la nouvelle vague, sino precisamente el haber retomado del primero el campo que exigía un planteamiento como el de Los golfos -planteamiento industrial, económico, de cámara en la calle, de rodaje en escenarios naturales-, y de la segunda la concordancia con determinadas insuficiencias de códigos narrativos habituales, para ser reelaborados en otra dimensión." (Brasó, II-2, 1974, p.51)

Una posición que, por otra parte, sería la que progresivamente iría orientando la opinión del propio Saura en torno a ese su primer film:

"A veces, cuando se habla de influencia en Los golfos me sorprende que se insista tanto en el neorrealismo - sobre todo en un sentido peyorativo-, o se afirme que es un producto «nouvelle vague» (...) Al Neorrealismo le puedo deber el intento de aproximación a una cierta realidad; a la nouvelle vague el que un productor haya tenido confianza en la gente joven." (C.Saura, "L.g.: para una autocrítica", Nuestro Cine nº 13, X-1962, p.4)

"No tiene nada que ver con el neorrealismo italiano; eso ha sido una metedura de pata, para mí, de muchos críticos; parte de unos supuestos vagamente neorrealistas, pero el cine español actual parte de él porque es un movimiento que ha dejado huella en todos nosotros de una forma o de otra. No quería hacer una película neorrealista. De ser algo es, en cierta medida, una película romántica (...) No es una película neorrealista porque está muy subjetivado para serio, no es un tratamiento objetivo de la realidad." (C.Saura, Nuestro Cine nº 88, VIII-1969, p.27)

"Pero yo creo que en mi caso, la experiencia neorrealista que nos interesaba era, más que incluso el entresacar de la realidad la materia cinematográfica como una reconstrucción documental, lo que nos interesaba eran los supuestos económicos y la formación de equipo y la experiencia de un cine un poco marginado de todo lo que se consideraba en España cine

profesional. Entonces, Los golfos es bastante diferente de lo que son las primeras películas de Bardem y Berlanga, que son mucho más acabadas. Nosotros improvisamos mucho, muchísimo, fue un rodaje donde el esquema básico del guión se respetó muy pocas veces, hacíamos los diálogos con los actores o improvisaba secuencias con Mario durante el mismo rodaje." (C.Saura, en: Brasó, II-2, 1974, p.63)

En definitiva, con Los golfos se abría una nueva senda en el cine español que parcialmente sería retomada por los Camús (Los farsantes, Young Sánchez), Grau (Noche de verano, El espontáneo), Diamante (El arte de vivir, Tiempo de amor), Regueiro (El buen amor), Aranda-Gubern (Brillante porvenir), Fons (La busca), García Atienza (Los dinamiteros), Fdez. Santos (Llegar a más), Eceiza (El próximo otoño), Picazo (La tía Tula), Summers (Del rosa al amarillo), Patino (Nueve cartas a Berta), Balafá (El último sábado), Forn (La piel quemada), Ribas (Las salvajes en Puente San Gil), etc. Pero eso sería ya otra historia, donde el Neorrealismo se iría borrando progresivamente en favor de otras vías estilísticas.

E.

BIBLIOGRAFIA

NOTAS PREVIAS

1) La presente Bibliografía está dividida en tres grandes secciones, respectivamente dedicadas al cine italiano, español y a la cultura/sociedad española de los años cincuenta y primeros sesenta.

2) Los dos primeros apartados a su vez están subdivididos en obras de tipo general y monografías dedicadas a cineastas tanto españoles como italianos.

3) Mientras que en los dos primeros apartados hay una voluntad de exhaustividad, en el tercero no, puesto que se trata de una bibliografía de apoyo respecto al núcleo de la tesis.

4) Sin embargo, la exhaustividad del apartado I-1 no deja de ser relativa, puesto que sólo hemos incluido aquellos libros publicados en castellano, italiano, francés o inglés, dejando de lado aquellos escritos en otras lenguas (alemán, checo, polaco, ruso, etc.) que además de ser difícilmente accesibles nos hubiesen sido del todo incomprensibles, sin ser -en la perspectiva de nuestro trabajo- básico su conocimiento.

5) Muchos de los textos italianos han sido directamente consultados, aunque obviamente no todos por problemas de accesibilidad. De todas formas la intención y estructura de la tesis tal vez no permita percibirlo así, pero es un material que subyace a lo largo de todo nuestro trabajo. Además, dentro de la situación general que hemos hecho del Neorrealismo nos parece oportuno que sea complementada con un trabajo bibliográfico puesto al día, más allá incluso de la actualización realizada con motivo del Simposium turinés (Farassino, I-1, 1989).

6) Hemos descartado la inclusión de una hemerografía sobre cine italiano o Neorrealismo en particular. Eso no quiere decir que no se haya consultado o incluso usado cuando haya convenido -con sus correspondientes referencias en el interior del texto-, pero ante lo ingente de su volumen y una vez vaciados Bianco e Nero, Cinema, Cinema Nuovo, Filmcritica, etc. además de las principales revistas francesas y anglosajonas, decidimos no

aumentar desproporcionadamente esta sección de la tesis. En todo caso, es evidente que bien en las publicaciones de la Mostra de Pésaro de 1974, bien en la amplísima biblio-hemerografía temática de la Storia del Cinema Italiano de Gian Piero Brunetta (I-1, 1979 y 1982).

7) La amplísima hemerografía que se ha convertido en el soporte central de esta tesis, es decir, el vaciado de las publicaciones españolas desde finales de los años cuarenta -con los criterios de selectividad y significatividad ya expuestos al comienzo del apartado C de la tesis- no la hemos incluido en este apartado final. Dos han sido los motivos básicos de haberlo hecho así: el considerable volumen que implicaría y el hecho de que nuestro trabajo se haya basado precisamente en un sistemático recorrido por esas publicaciones, de tal forma que se trataría de duplicar el trabajo. Por otra parte, el sistema de cita empleado, que introduce en el propio texto la referencia hemerográfica hace innecesaria esa repetición, que podría tener un orden alfabético o un desglose por publicaciones. La primera sería, por lo recién dicho, inútil; la segunda tendría interés para seguir el recorrido neorrealista de cada publicación, pero en sus trazos principales ya ha sido esbozada en la introducción del bloque dedicado a la "fortuna crítica" del Neorrealismo en España.

8) El sistema de citas bibliográficas y la división en tres apartados de la bibliografía nos ha forzado a añadir a las habituales referencias al nombre del autor, año de publicación y número de página un cuarto ítem, situado inmediatamente detrás del nombre del autor que remite a la sección de la Bibliografía concernida.

9) En el caso de los libros extranjeros traducidos al castellano se ha indicado mayoritariamente el título y los datos de su edición original. Así mismo, en la medida de lo posible se ha intentado indicar las ediciones más recientes de aquellas publicaciones que han superado la primera edición, pero indicando siempre la fecha y editorial de la edición primigenia. Las citas del texto están referidas siempre a la edición consultada, que no siempre es la primera o la más reciente, dependiendo del grado de accesibilidad del texto; por tanto, los años de señalados son los que indican la edición consultada, tanto en el caso de los libros extranjeros como los de edición española.

BIBLIOGRAFIA

I-1. CINE ITALIANO

(La marca * remite a libros centrados en el cine del período fascista)

- AGEL, H.
1957 El Cine, Madrid, Desclée de Brower ed.
1958 ¿El cine tiene alma?, Madrid, Ed. Rialp (Du Cerf, París 1952)
1960 El cine y lo sagrado, Madrid, Ed. Rialp (Du Cerf, París 1961)
1967 Les grandes cinéastes que je propose, París, Ed. du Cerf
1973 Poétique du cinéma, Montpellier, Ed. du Signe
1976 Métaphysique du cinéma, París, Payot
- AGEL, H. y G.
1965 Manual de iniciación cinematográfica, Madrid, Ed. Rialp
- AIELLO, G.
1965 Il cinema italiano degli ultimi vent' anni, Cremona, Mangiarotti ed.
- ALCOVER, N. - PEREZ GOMEZ, A. - URBEZ, L.
1976 El cine y la gente. Aspectos sociales del cine, Barcelona, Ed. Edebé
- ALLOWAY, L.
* 1968 The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl, Greenwich CT., New York Graphic Society.
- ALVARO, C.
1987 Al cinema, Roma, Rubbettino ed.
- AMENGUAL, B.
1971 Le Néo-réalisme italien, París, Dossier du Cinéma I Casterman ed.
- AMICO, M. d'
1985 La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia del 1945 al 1975, Milán, Mondadori
- ANDREW, J. D.
1978a André Bazin, Nueva York, Oxford University Press
1978b Le principales teorías cinematográficas, Barna, Ed. G. Gili (Oxford Univ. Press, Londres 1976)
- ANGOTTI
* 1943 Osservazioni sul cinema, Roma, Cinestudio ABC

- ANICAGIS
1974 Catalogo generale dei film italiani del 1956 al 1973, Roma, ANICA
- ANONIMO
1958 Cinema rosso. Rapporto sui comunisti e il cinema italiano, Roma, Ed. Centro di Vita Italiano
- APRA, A.-CARABBA, C.
1976 Neorealismo d'appendice, Florencia, Guaraldi
- APRA, A.-PISTAGNESI, P. (eds)
* 1979 I favolosi anni trenta. Cinema italiano 1929-1944
Milán, Electa ed.
1986 Comedy Italian Style, Turin, E.R.I.
- APRA, A.-PISTAGNESI, N.-GHIGI, G. (eds)
* 1982 Cinquant'anni di Cinema a Venezia, Venecia, Biennale di Venezia
- ARBASINO, A. (ed.)
* 1979 I favolosi anni trenta, Roma, Electa ed.
- ARCANGELI, G.
* 1979 La cattura della ragione: aspetti della propaganda fascista, Roma, Nuova Spada
- ARGENTIERI, M.
1973 La censura nel cinema italiano, Roma, Riuniti ed.
* 1979 L'occhio del regime: informazione e propaganda nel cinema del fascismo, Florencia, Vallecchi
* 1986 L'asse cinematografico Roma-Berlino, Nápoles, Libreria Sapere
- ARISTARCO, G.
1950 L'arte del film, Roma, Bompiani
1960 Historia de las teorías cinematográficas, Barna, Lumen (Einaudi, Turin 1960)
1961 Miti e realtà del cinema italiano, Milán, Il Saggiatore
1962 Il mestiere del critico, Milán, Mursia
1966 Novela y antinovela. El cine italiano después del neorealismo, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez (Feltrinelli, Milán 1961)
1969 La disolución de la razón, Caracas, Ed. de la Biblioteca, Univ. Venezuela (Feltrinelli, Milán 1965)
1975 Dalla critica cinematografica alla diletta culturale. Antologia de Cinema Nuovo: 1953-1958, Florencia, Guaraldi
1979 Marx, il cinema e la critica del film, Milán, Feltrinelli
1980 Neorealismo e nuova critica cinematografica, Florencia, Guaraldi
1981 Scilti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni 50, Bari, Dedalo Libri

- 1983a (ed.) Il mito dell'attore , Bari , Dedalo Libri
- 1983b "Las epifanías del Neorrealismo italiano", en ROMAGUERA, J-RIANBAU, E. (eds): La Historia y el cine , Barcelona , Ed. Fontamara
- 1984 L'utopia cinematografica , Palermo , Sallerio ed.
- ARMES, R.
1971 Patterns of Realism. A Study of Italian Neo-Realist Cinema , Londres , Tantivy Press
- AROSIO, N-CEREDA, G-ISEPPI, F
1974 Cinema e cattolici in Italia Milán , Ed. Massimo
- ATTOLINI, V.
1988 Dal romanzo al set: cinema italiano dalle origini ad oggi , Bari , Dedalo Libri
- AAVV
* 1936 Il Cinematografo e il teatro nella legislazione fascista , Roma , Colombo
- * 1941 Stile italiano nel cinema , Milán , Guarnati ed.
- 1948 Cinema italiano 1948 , Roma , G. Maglia ed.
- 1949 Il film del dopoguerra , Venezia , Quaderni della Mostra
- 1951a Cinéma italien 1945-1951 , Roma , Bestetti
- 1951b Inchiesta sul neorealismo , Turín , Ed. R. A. I.
- 1951c Cinema italien 1945-1951 , Roma , Unitalia Film
- 1952a Cinquant'anni di cinema italiano , Roma , Bestetti
- 1952b Venti anni di Cinema a Venezia , Roma , Ed. dell'Ateneo/Biennale
- 1954a Realismo nel cinema italiano , Cremona , Cine-Club
- 1954b Dall' Arcadia a Peschiera , Bari , Ed. Laterza
- 1955 Cinema della realtà , Siew , Ed. Filmclub
- 1957 Medio siglo de cine italiano , Madrid , Cuad. del Instituto Italiano de Cultura nº 1
- 1958a Filmlexicon degli autori delle opere , Roma , Ed. Bianco e Nero
- 1958b Réalisateurs Italiens , Roma , Unitalia Films
- 1961 Passion du Christ comme thème cinématographique , Paris , Etudes Cinématographiques nº 10/11
- 1963 La porpora e il nero , Milán , Cinema Nuovo ed.
- 1964 Tendenze attuali del cinema antifascista italiano , Turín , ARCI
- 1965 Venti anni di cinema italiano 1945-1965 , Roma , Sindacato Nazionale Gornalisti Cinematografici

- 1966 El Cine , Barna , Ed. Argos
- 1966/67 La storia del cinema (4 vols), Milán , Vallardi
- 1970 Atti del Convegno di studio sulla resistenza nel cinema italiano del dopoguerra ,
Venecia , Biennale
- 1970 La resistenza nel cinema italiano del dopoguerra ,
Roma , Unitalia
- 1972 Teorie e prassi del cinema in Italia 1950-1970 ,
Milán , Mazzotta ed.
- 1973 Cinema industriale e società italiana , Milán ,
Franco Angeli ed.
- 1974a Politica e cultura del dopoguerra , Pésaro ,
Quaderno nº 56 de la Mostra
- 1974b Il neorealismo e la critica , Pésaro , Quaderni
nº 57 de la Mostra
- 1974c Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1945) ,
Pésaro , Quaderni nº 59 de la
Mostra
- 1975 Teoria e prassi del cinema in Italia. Milán,
Mazzotta
- 1976 Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943
Ancona , Quaderni nº 71 y 72 de la
Mostra de Pésaro
- 1978a Materiali sul cinema italiano degli anni 50 ,
Pésaro , Quaderni nº 74 de la
Mostra
- 1978b Storia del Cinema , Venecia , Ed. Marsilio
- 1979 La città del cinema , Roma , Napoleone
- 1980 La donna del cinema , Bari , Dedalo Libri
- 1981 Paesaggio, immagine e realtà , Milán , Electa ed.
- 1987 Vivere il cinema cinquant'anni del Centro
Sperimentale di Cinematografia
Roma , Presidenza Consiglio dei
Ministri
- * 1982 Gli anni trenta: arte e cultura in Italia , Milán ,
Mazzotta ed.
- 1987 Cinema. Storia. Resistenza 1944-1985 , Milán ,
Franco Angeli ed.
- 1987 "Le Néo-réalisme" , en Les Cahiers de la
Cinémathèque nº 46/47 , novembre ,
Perpignan
- 1988 Schermi e ombre. Gli italiani e il cinema nel
dopoguerra , Florencia , Nuova
Italia ed.
- 1989 Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-
1967 , Venecia , Marsilio ed.
- 1988 La batteglie dell'immaginario , Roma , ANICA

- 1987 Di scena in film. Per una drammurgia del cinema italiano del dopoguerra, Quaderni di Teatro nº 35, Febrero
- 1989 Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969 Venezia, Marsilio ed.
- 1982 Historia Universal del Cine, Barna, Ed. Planeta
- 1984a El Cine: su técnica y su historia, Barna, Sopena
- 1984b Gran Historia ilustrada del Cine, Madrid, Ed. Sarpe
- 1987 La Comédie à l'italienne, Paris, Cinéma d'Aujourd'hui
- * 1984 Il neorealismo nel fascismo, Bologna, Quaderni della Cineteca
- 1985 La cinapressa e la storia. Fascismo, antifascismo, guerra e resistenza nel cinema italiano, Milán, Mondadori
- 1982 Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia, Florencia, La Casa Usher
- AYFRE, A.
1958 Dios en el cine, Madrid, Rialp (P.U.F., Paris 1953)
- 1962 El cine y la fe cristiana, Andorra, Ed. Casal i Vall
- 1964 Conversion aux images, Paris, Ed. du Cerf
- 1969 Le cinéma et sa vérité, Paris, Ed. du Cerf
- AZEVEDO, M. de
1957 O Cinema italiano do a posguerra e o Neo Realismo, Lisboa, Ed. Contraponto
- BALDELLI, P.
1963 Sociologia del cinema, Roma, Ed. Riuniti
- 1968 Politica culturale e comunicazione di massa, Pisa Mistri-Lichi
- 1969 Cinema dell'ambiguità, Roma, Ed. Riuniti
- BARAGLI, E.
1965 Cinema cattolico, Roma, Ed. Città Nuova
- BARBARO, U.
* 1939 Film, soggetto e sceneggiatura, Roma, Ed. Bianco e Nero (2ª ed.: Ed. dell'Ateneo, Roma 1947)
- 1949 (ed) Il cinema e l'uomo moderno, Milán, Le Edizioni Sociali
- 1955 Poesia del film, Roma, Filmcritica
- 1962 Servitù e grandezza del cinema, Roma, Ed. Riuniti
- 1976 Neorealismo e realismo, Roma, Ed. Riuniti (ed: G.P. Brunetta)
- 1977 El cine y el desquite marxista del arte, Barna, G.Gili (Ed. Riuniti, Roma 1960)

- BARBERA, A-TURIGLIATTO, R. (eds)
1978 Leggere il cinema, Milán, Ed. Mondadori
- BARBINA, A. (ed.)
* 1987 Sperduti nel buio, Turin, Nuova ERI
- BARDECHE, N-BRASILLACH, R
1954 Histoire du Cinéma, Paris, Mortel
- BARLOZZATI, G. et altri (eds.)
1985 Modo di produzione del cinema italiano: La Titanus
Roma, Di Giacomo
- BAROJA, P. Caro
1955 Neorealismo cinematografico italiano, México,
Ed. Alameda
- BASSOLI, V.
1965 Orientaciones actuales del cine, Buenos Aires,
Ed. Troquel
- BASTOS, B.
1963 O film e o realismo, Lisboa, Ed. Arcadia
- BAZIN, A.
1966 ¿Qué es el cine?, Madrid, Ed. Rialp (Ed. du
Cerf, Paris 1962)
- BERNAGOZZI, G.P.
1979 Il cinema corto. Il documentario nella vita
italiana 1945-1980, Milán, La
Casa Usher
- 1983 Il mito dell'immagine, Bologna, CLUBB
- BERNARDI, S.
1991 Si fa per ridere... ma non è una cosa seria.
Firencia, La Casa Usher
- BERNARDINI, A.
* 1980 Cinema muto italiano. Ambienti, spettacoli e
spettatore 1896-1904, Bari, Ed.
Laterza
- * 1981 Cinema muto italiano: arte, divismo e mercato
1910-1914, Roma, Ed. Laterza
- * 1980 Cinema muto italiano. Industria e organizzazione
dello spettacolo 1905-1909, Bari,
Ed. Laterza
- BERNARDINI, A-GILI, J. (eds)
* 1986 Le Cinéma Italien 1905-1945, Paris, Centre
Georges Pompidou
- BERNARDINI, A-MARTINELLI, V. (eds)
* 1979 Il cinema italiano degli anni venti, Roma,
Centro Sperimentale di
Cinematografia
- 1986 Titanus: la storia e tutti i film di una grande
casa di produzione, Milán,
Coliseum
- BERTETTO, P.
1970 Cinema dell'utopia, Salerno, Ed. Rumma
- BERTIERI, C.
* 1960 30 anni di cinema italiano (1932-1957), Génova,
Circolo Aziendale di Cornigliano
- 1963 (ed) Della resistenza «alla nuova frontiera»,
Cuneo, Comune di Cuneo
- 1964 (ed) Il film della resistenza nelle varie
cinematografie, Cuneo, Comune di
Cuneo

- 1965 (ed) L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia, Padua, Ed. Marsilio
- BETTETINI, G.
1971 L'indice del realismo, Milán, Ed. Bompiani
- Producción significativa y puesta en escena, Barna G.Gili (Ed. Bompiani, Milán 1974)
- BIANCA, G.A.
1960 Il cinema, l'attore e il rapporto Arte-Vita, Florencia, G.d'Anna
- BIANCHI, P.
1957 L'occhio del cinema, Milán, Ed. Garzanti
- 1959 Il cinema e il problema estetico, Florencia, G.d'Anna
- 1961 Storia del Cinema, Milán, Ed. Garzanti
- * 1969 La Bertini e le dive del cinema muto, Turín, UTET
- BLASETTI, A-RONDI, G.L.
1950 Cinema italiano oggi, Roma, Ed. Bestetti
- BOARINI, V-BONFIGLINI, E.P. (eds)
1981 La Mostra Internazionale del Cinema Libero 1960-1980, Venecia, Ed. Marsilio 1981
- BOLZONI, F.
1976a (ed) Critici e autori: complici e/o avversari, Venecia, Ed. Marsilio
- * 1976b Il progetto imperiale: cinema e cultura nell'Italia del 1936, Venecia, Biennale
- BONDANELLA, P.
1983 Italian Cinema from the Neorealism to the Present, Nuova York, F. Ungar Publ. Co. (2ª ed: 1991)
- BORDE, R-BOUISSY, A.
1960 Le Néo-réalisme italien, Lausanne, Clairefontaine
- 1963 Nouveau cinéma italien, Lyon, SERDOC
- BORDONI, C.
* 1974 Cultura popolare e propaganda nell'Italia fascista, Florencia/Mesina, G.d'Anna
- BORELLI, S.
1991 Il fantasma della realtà. Neorealismo ieri e oggi, Florencia, La Casa Usher
- BORRELLI, A.
1967 Neorealismo e marxismo, Avellino, Ed. di Cinemasud
- BRUNETTA, G.P. et altri (eds)
* 1969 Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo (1930-1943), Padua, Liviana ed.
- * 1973 Intellettuale, cinema e propaganda tra le due guerre, Bologna, Patron ed.
- * 1975 Cinema italiano tra le due guerre. Escismo e politica cinematografica, Milán, Mursia
- 1976a Letteratura e Cinema, Bologna, Ed. Zanichelli
- 1976b Niti, modelli e organizzazione del consumo nel cinema fascista, Bologna, Consorcio di Pubblica Lectura

- * 1979 Storia del cinema italiano 1895-1945 , Roma, Ed. Riuniti
- 1982 Storia del cinema italiano del 1945 agli anni ottanta, Roma , Ed. Riuniti
- 1989 Buio in sala , Venecia , Ed. Marsilio
- * 1985 La cinepresa e la storia: fascismo, antifascismo, guerra e resistenza nel cinema italiano, Milán , Ed. Mondadori
- BRUNO, E.
1965 Tendenze del cinema contemporaneo , Roma , Samonà e Savelli
- 1972 (ed) Teorie e prassi del cinema in Italia 1950-1970 , Milán , Mazzotta ed.
- 1977 (ed) Teoria del Realismo , Roma , Bulzoni
- 1984 Il film e l'oggetto , Roma , Bulzoni
- 1986 Film come esperienza , Roma , Bulzoni
- BRUNO, G-NADOTTI, M (eds)
1988 Off Screen- Women & Film in Italy , Londres/Nueva York , Routledge
- BUACHE, F.
1969 Le cinéma italien d'Antonioni a Rosi , Yverdon, Ed. de la Thiele
- 1979 Le cinéma italien, 1945-1979 , Lausanne, L'Age de l'Homme
- BUSS, R.
1989 Italian Films , Londres , Batsford Ltd.
- CALAMANDREI, P-RENZI, R-ARISTARCO, G.
1954 Dall'Arcadia a Peschiera , Bari , Ed. Laterza
- CALDIRON, O.
1965 Il lungo viaggio del cinema italiano , Padua, Ed. Marsilio
- 1980 La paura del buio. Studi sulla cultura cinematografica italiana , Roma , Bulzoni
- CALENDOLI, G.
1955 Il Neorealismo italiano del dopoguerra , Roma , Giacomello
- 1967 Materiali per una storia del cinema italiano , Parma , Maccari
- CANMAROTA, M. D.
1987 Il cinema peplum , Roma , Fanucci
- CAMPARI, R.
1980 Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia , Milán , Feltrinelli
- CANALS, S.
1965 La Iglesia y el cine , Madrid , Ed. Rialp (Ente dello Spettacolo, Roma 1961)
- CANZIANI, A.
1977 Gli anni del neorealismo , Florencia, La Nuova Italia
- CANZIANI, A-BRAGAGLIA, C.
1976 La stagione neorealista , Bologna , Cooper.Univ.
- CAPARROS, J. M.
1976 Historia critica del cine , Barna , Ed. Magisterio Español/Ed. Prensa Española

- 1990 Introducción a la historia del arte cinematográfico
Madrid, Rialp
- CARABBA, C.
* 1974 Il cinema del ventennio nero, Florencia, Valecchi
- CARLINI, F.-MARCHESINI, M.
1975 Su un'immagine non leggendaria del neorealismo,
Bérgamo, Cine-Fórum Bérgamo
- CARDILLO, M.
* 1983 Il Duce in moviola: politica e divismo nei
cinegiornale e documentari LUCE,
Bari, Dedalo Libri
- * 1987 Tra le quinta del cinematografo: cinema, cultura e
società in Italia 1900-1937, Bari
Dedalo Libri
- CARPI, F.
1959 Il cinema italiano del dopoguerra, Milán,
Schwartz (2ª ed: 1966)
- CARRANO, P.
1977 Malafemina. La donna nel cinema italiano,
Florencia, Guaraldi ed.
- CASADIO, G.F.
* 1989 Il griglio e il nero. Spettacolo e propáganda nel
cinema italiano degli anni trenta
(1931-1943), Ravenna, Longo ed.
- 1990 Adultere, fedifraghe, innocenti. La donna del
neorealismo popolare nel cinema
italiano degli anni cinquanta,
Ravenna, Longo ed.
- CASETTI, F.
1978 Teoria del cinema del dopoguerra a oggi, Roma,
Ed. L'Espresso
- CASTELLANI, L.
1963 Temí e figure del cinema contemporanea, Roma,
Stadium
- CASTELLO, G.C.
1962 El cine neorrealista italiano, Buenos Aires,
EUDEBA (ERI, Turín 1956)
- CASTILLO, V.
1986 El cine ese desconocido, Madrid, Ed. Dobie-R
- CAUDA, E.
* 1932 Il film italiano, Roma, La Nuova Europa
- CHIARINI, L.
* 1935 Cinematografo, Roma, Ed. Cremonense
- * 1941 Cinque apitoli sul film, Roma, Le Edizione
d'Italia
- * 1942 Dal soggetto al film, Roma, Ed. Italiane
- 1949 Il film nei problemi dell'arte, Roma, Atenea
- 1954 Il film nella battaglia delle idee, Milán, Bocca
- 1956 Panorama del cinema contemporanea, Roma, Ed.
Bianco e Nero
- 1963 El cine quinto poder, Madrid, Ed. Taurus
(Ed. Laterza, Bari 1954)
- 1967 Art i técnica del film, Barna, Edicions 62 (Ed.
Laterza, Bari 1962)
- 1972 Cinema e film. Storia e problemi, Roma, Bulzoni

- CHITI, R-POPPI, R.
1991 Dizionario del cinema italiano. I Film vol.2. Dal 1945 al 1959, Roma, Gremese ed.
- CINEGRAMMA
1974 Neorealismo e il cinema degli anni 30, Pesaro, Mostra
- CIRASOLA, W.
1982 Da Angelo Nusso a Massimo Troisi. Il cinema comico meridionale, Bari, Dedalo Libri
- CIRERA, M.
1986 Breve Historia del Cine, Madrid, Ed. Alhambra
- COLAPRETE, P.
1955 Cinema amaro, Florencia, Ed. di Rinascita Toscana
- COLINA, J. de la
1962 Cine Italiano, México, UNAM
- CONSIGLIG, A.
* 1933 Introduzione a un'estetica del cinema, Nápoles, Guida ed.
- CORTES, J. A.
1972 Entrevistas con directores de cine italiano, Madrid, Ed. Novelas y Cuentos
- DEBRECZENI, F-STEINBERG, H (eds)
1964 Le Néo-réalisme italien. Bilan de la critique Paris, Etudes Cinématographiques n° 32/35, été
- DE GRAZIA, V.
* 1981 The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy, Nueva York, Cambridge Univ. Press
- DEL BUONO, O-TORNABUONI, L.
1980 Era Cinecittà. Vita, morte e miracoli di una fabbrica di film, Milán, Ed. Bompiani
- DELEUZE, G.
1984 La imagen-movimiento. Estudios sobre cine, Barna, Paidós (Ed. de Minuit, Paris 1983)
- 1986 La imagen-tiempo. Estudios sobre cine, Barna, Paidós (Ed. de Minuit, Paris 1985)
- DELLA FORNACH, L.
1981 Come si legge un film. Introduzione critica ai generi e ai filoni cinematografici Roma, Bulzoni
- DELLA VOLPE, G.
1967 De la verosimilitud filmica y otros ensayos de estética, Madrid, Ed. Ciencia Nueva
- DE MARCHI, B.
1977 (ed) La critica cinematografica in Italia: rilievi sul campo, Venecia, Marsilio
- DE NIRO, E.
* 1974 (ed) Il cinema italiano del 30' al 40', Génova, Tilgher
- DI CARLO, C.
1961 Il cortometraggio italiano antifascista, Turin, Istituto del Cinema
- DÍEZ DEL CORRAL, L.
1955 Ensayos sobre arte y sociedad, Madrid, Revista de Occidente
- DI MONTE, E. et altri (eds)
1979 L. città del cinema, Roma, Ed. R. Napoleone
- DORRELL, J. M.
1952 Cine italiano, Madrid, Brújula del Cine

- PALDINI, P-POPI, G.
 * 1979 L'avventurosa storia del cinema italiano 1935-1959
 Milán, Feltrinelli
- 1981 L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969
 Milán, Feltrinelli
- 1984 Il cinema italiano d'oggi 1970-1984, Milán, Ed.
 Mondadori
- FARASSINO, A.
 1989 (ed) Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949, Turin,
 Ed. di Torino/ Fest. Intern. Cinema
 Giovane
- FARASSINO, A-SANGUINETTI, T.
 1984 Lux Film: esthétique et synthèse d'un studio
italien, Locarno, Festival de
 Locarno
- FERNANDEZ, D.
 * 1969 Il mito dell'America negli intellettuali italiani
del 1930-1950, Roma, S. Scincia
- FERNANDEZ CUENCA, C.
 * 1950 Historia del Cine, vol. V, Madrid, A. Aguado ed.
- 1960 Cine religioso. Filmografia critica 1896-1959,
 Valladolid, Semana Cine Religioso
- FERRARA, G.
 1957 Il nuovo cinema italiano, Florencia, Le Monnier
- FERRERO, A.
 1978/81 Storia del cinema (4 vols), Venecia, Ed. Marsilio
- FERRERO, A-GRIGNAFFINI, P-QUARESMA, L.
 1977 Il cinema italiano degli anni sessanta, Florencia
 Guarnaldi
- FERRETTI, G.C.
 1974 Introduzione al neorealismo, Roma, Ed. Riuniti
- FLORES D'ARCAIS, G.
 1953 Il Cinema. Il film nella esperienza giovanile,
 Padua, Liviana ed.
- POPI, G.
 1974 Amos y siervos en el cine. El caso italiano,
 Buenos Aires, Schapiro ed. (Ed.
 Feltrinelli, Milán 1971)
- FORD, CH.
 1956 Historia popular del cine, Barna, Ed. A.H.R.
- FORD, CH-JEANWE, R.
 1974 Historia ilustrada del cine (3 vols), Madrid,
 Alianza ed.
- FRANK, H.
 1951 Cinema dell'arte. Panorama du film italien (1895-
1951), París, A. Bonne ed.
- FREDDI, L.
 1949 Il cinema. Mitin esperienze e realtà di un regime
totalitario, Roma, L' Arnia
- GAMBETTI, G.
 1972 Cinema e censura in Italia, Roma, Ed. Bianco e
 Nero
- GARCIA ESCUDERO, J.M.
 1970 Vamos a hablar de cine, Barna, Ed. Salvat
- GARCIA SAGUI, A.
 1963 (ed) La dolce vita, Barna, Ed. Aymà (2ª ed: 1974)
- GASCH, S.
 * 1948 Las etapas del cine, Barna, Inst. Transoceánico Ed.

- GEROSA, G.
* 1963 Da Giaraabuh a Salò, Milán, Ed. Cinema Nuove
- GHIRARDINI, L.
1965 Il cinema e la guerra, Parma, Ed. Maccari
- GIACOVELLI, E.
1990 La commedia all'italiana, Roma, Gremese ed.
- GIANFRANCESCHI, F.
1955 Il neorealismo, Roma, Ed. Centro di Vita Italiana
- GILI, J.
1970 (ed) Fascismo et résistance dans le cinéma italien,
Paris, Etudes Cinématographiques
n° 82/83
- * 1974 Le cinéma fasciste italien, Paris, Dossiers du
Cinéma, Casterman ed.
- 1978 Le cinéma italien, Paris, Col. 10/18, U.G.E.
- 1980 Arrivano i mostri- I volti della commedia italiana
Bologna, Cappelli
- * 1981 Stato fascista e cinematografia. Repressione e
promozione, Roma, Bulzoni ed.
- 1983 La comédie italienne, Paris, H. Veyrier ed.
- * 1985 L'Italie de Mussolini e son cinéma, Paris,
H. Veyrier ed.
- 1988 Cinéma et réalistes II: Italie 1930-1980, Paris,
Les Cahiers du Septième Art n° 7,
Bibliothèque A. Malraux
- * 1990 Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux (1922-
1945), Perpignan, Inst. Jean Vigo
- GOBETTI, P-OLIVETTI, A.
1985 Follies 1945: i film del 1945 dell'occupazione alla
liberazione, Turín, A.W.C.R.
- GODARD, J.L.
1980 Introducción a una verdadera historia del cine,
Madrid, Ed. Alphaville
- GONZI, V.
* 1933 La cinematografia italiana del dopoguerra 1919-
1933 Roma
- GORI, G.
1982 (ed) Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema
e storia, Florencia, La Casa Usher
- GRANDE, M.
1986 Abiti Nuziali e biglietti di banca, Roma,
Bulzoni ed.
- GROMO, M.
1955 Cine italiano, Buenos Aires, Ed. Losange (Ed.
Mondadori, Milán 1954)
- GROMO, M. et altri
1958 Cinema d'oggi, Florencia, Vallecchi ed.
- GUEBER, R.
1969 Historia del Cine, Barna, Ed. Lumen (2ª; 1989)
- 1974 Mensajes icónicos en la cultura de masas, Barna,
Ed. Lumen
- GUIDORIZZI, B.
1973 La narrativa italiana e il cinema, Florencia,
Sansoni ed.
- GUISSANI, C.E.
* 1939 Industria e produzione cinematografica, Milán,
Vallardi ed.

- GUTIERREZ ESPADA, L.
1982 Elementos para la historia del Cine, Madrid, Ed. Forja
- HAY, J.
* 1987 Popular Film Culture in Fascist Italy, Indianapolis, Indiana Univ. Press
- HILLER, J.
1985 Cahiers du Cinéma - the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave, Cambridge MA, Harvard Univ. Press
- HOVALD, P.
1958 La Néo-réalisme, Bruselas, Club du Livre
- 1962 El neorealismo y sus creadores, Madrid, Ed. Rialp (Ed. du Cerf, París 1959)
- HOUSTON, P.
1968 El cine contemporáneo, Buenos Aires, EUDEBA
- HUACO, G.A.
1965 The Sociology of Film Art, Nueva York, Basic Books
- HURSO, A.L.
1983 El cine y la historia del siglo XX, Santiago, Univ. de Santiago
- IVALDI, W.
1970 La resistenza nel cinema italiano del dopoguerra, Veneci, Biennale
- 1982 La prima volta a Venezia: mezzo secolo di Mostra di cinema nel ricordi della critica Padua, Ed. Studio Tesi
- JARRAT, V.
* 1951 The Italian Cinema, Londres, Falcon Pres (2ª: 1972)
- KAUFMANN, H-LERNER, G.
1962 Hollywood sul Tevere, Milán, Sperling & Kupfer
- KRACAUER, S.
1989 Teoria del film, Barna, Ed. Paidós (Oxford Univ. Press, Londres 1960)
- LACALANITA, M.
1959 Cinema e narrativa, Roma, Ed. Bianco e Nero
- LANDY, M.
1986 Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema 1931-1943, Princenton, Princenton Univ. Press
- LAURA, E.
1961 La censura cinematografica, Roma, Ed. Bianco e Nero
- 1981 Comedy Italian Style, Roma, ANICA
- 1985 Tutti i film di Venezia 1932-1964, Venecia, Biennale
- * 1986 L'immagine bugiarda. Mass-media e spettacolo nella Repubblica di Salò, Roma, A.N.C.I.
- LAURA, R-CALDIRON, O.
1978 Cinema italiano degli anni quaranta, Roma, C.S.C
- LAURETTA, E.
1978 (ed) Pirandello e il cinema, Agrigento, C.N.S.P.
- LAWTON, B.
1975 Italian Cinema: Literary and Political Trends, Los Angeles CAL, UCLA
- LEIRENS, J.
1960 Le cinéma et la crise de notre temps, Paris, Ed. du Cerf

- LEPROHON, P.
1968 Historia del cine, Madrid, Ed. Rialp
- 1971 El cine italiano, México, Ed. Bra (Seghers, París 1966 /2ª ed: Ed. d'Aujourd'hui 1978)
- LIEHM, M.
1984 Passion and Defiance: Film in Italy (1942-1984), Berkeley CAL, UCLA
- LIVOLSI, M.
1988 Schermi e ombre: gli italiani e il cinema del dopoguerra, Florencia, La Nuova Italia
- LIZZANI, C.
1953 Il cinema italiano, Florencia, Ed. Parenti
- 1982 Il cinema italiano, dalle origini agli anni settanta, Roma, Ed. Riuniti
- LO DUCA
1949 (ed) Cinéma italien 1948-1949, París, Ed. A.S.E.C.
- 1975 Historia del Cine, Buenos Aires, EUDEBA
- LOURCELLES, J.
* 1980 La Cinéma italien (1929-1943), París, Avant-Scène du Cinéma, Cinémathque nº 34
- LUSETTI, G.
1981 Sotto il segno della Titanus, Reggio Emilia, Assessorato alla Cultura
- MAGNY, J.
1982 Théories du Cinéma, París, Cinéma d'Aujourd'hui L'Harmattan
- MAGRELLI, E.
1986 (ed) Sull'industria cinematografica italiana, Venecia, Ed. Marsilio
- MANCINI, E.
* 1985 Struggles of the Italian Film Industry during Fascism 1930-1935, Ann Arbor, Univ. Research Press
- MARCUS, M.
1986 Italian Film in the light of Neorealism, Princeton, Princeton University Press
- MARGADONNA, W.
* 1932 Cinema ieri e oggi, Milán, Domus
- MARIE, M-VERNET, M (eds)
1990 Christian Metz et la théorie du Cinéma, París, Klincksieck
- MARIOTTI, F.
1989 I cinquant'anni di Cinecittà, Roma, E.A.G.C.
- MARINO, C.
1984 Estetica, politica e società del neorealismo, Avellino, Ed. Neorealistiche di Avanguardia
- MARINUCCI, V.
1959 Tendenze del cinema italiano, Roma, Unitalia
- MARTINELLI, V.
* 1980a Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1919, Roma, Bianco e Nero 1-3
- * 1980b Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1920, Roma, Bianco e Nero 4-6
- * 1981 Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1923-1931, Roma, Bianco e Nero 4-6

- MAURRI, E.
* 1981 Rose scarlatte e telefoni bianchi. Appunti sulla
commedia italiana del impero al 25
luglio 1943, Roma, Ed. Abete
- MAY, R.
1959 La aventura del film, Madrid, Ed. Rialp
1968 Angoscia e solitudine nel cinema italiano
contemporaneo, Fossano, Ed.
Esperienze
- MENARINI, A.
1955 Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema,
Milán, Bocca ed.
- MENDEZ LEITE, F.
1980 Las grandes escuelas del cine, Madrid, Ed. Cirde
- MESSINA, N.
1987 La donne del fascismo. Masse rurali e dive del
cinema nel ventennio, Roma,
Eliemme
- MICCICHE, L.
1972 Il novo cinema degli anni '60, Turín, ERI
1975 Il cinema degli anni sessanta, Venecia, Ed.
Marsilio
1979 La ragione e lo sguardo, Cosenza, Ed. Lerici
1982/83 (ed) Introducción al Neorealismo cinematográfico
italiano (2 vols), Valencia,
Mostra Mediterrani (Ed. Marsilio,
Venecia 1975)
- MIDA, N.
1988 Compagni di viaggio: colloqui con i maestri del
cinema italiano, Turín, Nuova ERI
- MIDA, M-QUAGLIETTI, L. (eds)
* 1980 Dai telefoni bianchi al neorealismo, Bari,
Laterza
- MIDA, M-VENTO, G.
1959 Cinema e resistenza, Florencia, L.Landi ed.
- MIRO GORI, G.
* 1988 Patria diva. La storia d'Italia nei film del
ventennio, Florencia, La Casa
Usher
1989 Rimini et le Cinéma, Paris, Centre G.Pompidou-
Villa di Rimini
- MITRY, J.
1978 Estética y psicología del cine, Madrid, Ed.
Siglo XXI (Ed. Universitaires, Paris
1983)
1967a1980 Histoire du Cinéma (5 vols), Paris, P.U.F.
- MONTANARI, M.
1987 La leggi sulla cinematografia, Roma, La
Navicella
- MORENO LARA, X.
1980 El Cine. Géneros y estilos, Bilbao, Ed. Mensajero
- MURA, A.
1967 Film, storia e storiografia, Roma, Ed. della
Quercia
- NAPOLITANO, A.
1966 Film, significato e realtà, Nápoles, Ed.
Scientifiche Italiane

- NAPOLITANO, R.
1986 Commedia all'italiana. Angolazioni e controcampi
Roma, Ed. Gangemi
- OLDRINI, G.
1976 Problemi di teoria e storia del cinema, Nápoles
Guida ed.
- OLDRINI, G.-FERRERO, A.
1965 Da Roma città aperta alla Ragazza di Bube: il
cinema italiano del '45 ad oggi,
Milán, Ed. Cinema Nuovo
- OLIVIERI, A.
1986 L'imperatore in plata: i grandi del cinema
italiano del "Marc Aurelio" allo
schermo, Bari, Dedalo Libri
- OTTAVI, N.
* 1940 L'industria cinematografica italiana e la sua
organizzazione, Roma, Ed. Bianco
e Nero
- OVERBY, D.
1978 (ed) Springtime in Italy: A Reader in Neorealism,
Hamden Ct., Archon Books
- PALMIERI, E. F.
* 1940 Vecchio cinema italiano, Venezia, Ed. Zanetti
- PALMIERI, E. F.-MARGADONNA, E.-GRONO, M.
* 1954 50 anni di cinema italiano, Roma, Bestetti ed.
- PALUMBO, M.
1963 La Sicilia nel cinema, Palermo, Ed. Sicilia Domani
- PANDOLFI, V.
1957 Il cinema nella storia, Florencia, Ed. Sansoni
- PAOLELLA, R.
* 1966 Storia del cinema sonoro: 1926-1939, Nápoles,
Ed. Giannini
- * 1967 Historia del cine mudo, Buenos Aires, EUDEBA
(Ed. Mondadori, Milán 1954)
- PASINETTI, F.
* 1939 Storia del cinema dalle origini ad oggi, Roma,
Ed. Bianco e Nero
- * 1946 Mezzo secolo di cinema, Milán, Ed. Poligono
- * 1980 L'arte del cinematografo, Venezia, Ed. Marsilio
- PASOLINI, P. P.
1972 Empirismo eretico, Milán, Ed. Garzanti
- PAULON, F.
1956 (ed) Il cinema dopo la guerra a Venezia, Venezia, Ed.
dell'Ateneo
- 1971 La Dogaresa contestata: la favolosa storia della
Mostra di Venezia: dalle regine
alle contestazioni, Venezia,
Biennale
- PAVESE, C.
1951 La letteratura americana e altri saggi, Turín,
Ed. Einaudi
- PECORI, F.
1977 Cine, forma y método, Barna, Ed. G. Gili (Ed.
Bulzoni, Roma 1974)
- PELLIZZARI, L.
1978 Cineromanzo. Il cinema italiano 1945-1953, Milán
Ed. Longanesi

- 1990 L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema, Bergamo, P. Lubrina ed.
- PIETRANGELI, A.
1950 Cinema italiano sonoro, Livorno, F. I. C. C.
- PINTUS, P.
1980 Storia e film. 30 anni di cinema italiano, Roma Ed. Bulzoni
- PIRRO, U.
1990 Caluloida, Madrid, Ed. Libertarias (Ed. Rizzoli Milán 1983)
- POZO, M.
1970 El cine y su crítica, Pamplona, Univ. Navarra
- PROLO, M. A.
1951 Storia del cinema muto italiano, Milán, Il Poligono
- QUAGLIETTI, L.
1974 Il cinema italiano del dopoguerra, Pésaro, Quaderni nº 58, Mostra
- 1980 Storia economico-politica del cinema italiano. 1945-1980, Roma, Ed. Riuniti
- 1988 Les scénaristes italiens, Paris, Ed. 5 Continents
- QUARGNOLG, M.
1972 Dove va il cinema italiano, Milán, Ed. Pan
- 1982 La censura ieri e oggi nel cinema e nel teatro Milán, Ed. Pan
- 1990 Quando i friuliani andavamo al cinema, Pasian di Prato, Ed. Biblioteca dell'Immagine
- QUESTERBERT, M. C.
1988 Les scénaristes italiens, Paris, Ed. Hatier
- RAGGHIANI, C. L.
1952 Cinema arte figurativa, Turin, Ed. Einaudi
- REDI, R.
* 1979 (ed) Cinema italiano sotto il fascismo, Venezia, Quaderni nº 76, Mostra Pésaro
- * 1986 Ti parlerò... d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro, Turin, ERI
- REDI, R.-CAMERINI, C. (eds)
* 1985 Cinecittà 1: Industria e mercato nel cinema italiano tra le due guerre, Venezia, Ed. Marsilio
- RENZI, R.
* 1964 Da Starace a Antonioni. Diario critico di un ex balilla, Padua, Ed. Marsilio
- * 1975 Il fascismo involontario e altri scritti, Bologna Cappelli
- 1978 La sala buia: diario di un disamore, Bologna, Cappelli
- ROMAGUERA, J-ALSINA, H. (eds)
1989 Textos y manifiestos del cine, Madrid, Ed. Cátedra
- RONDI, BRUNELLO
1956 Il neorealismo italiano, Parma, Ed. Guanda
- 1957 Cinema e realtà, Roma, Ed. Cinque Lune
- RONDI, G. L.
1966 Cinema italiano oggi, Roma, Ed. Bestetti

- RONDOLINO, G.
 1967/1980 (ed) Catalogo del cine italiano (7 vols), Turin ,
 Ed. Bolaffi
- 1969 Dizionario del cinema italiano. 1945-1969 , Turin
 Ed. Einaudi
- 1977 Storia del cinema (3 vols) , Turin , UTET
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.C.
 1971 Lecturas de cine , Madrid , Ed. Fundamentos
 (A. Colin ed., Paris 1970)
- RULLI, S-PETRAGLIA, S.
 1974 Il neorealismo e la critica , Pésaro , Quaderni
 n° 57 , Mostra
- SADOUL, G.
 * 1954 Le cinéma pendant la guerre (1939-1945) , Paris ,
 Denoel
- 1972 Historia del Cine Mundial , México, Ed. Siglo XXI
- SALA, G.
 1963 Desolazione e speranza nel cinema d'oggi , Roma ,
 S. Sciascia ed.
- SALIZZATO, C-ZAGARIO, V (eds)
 1985 Effetto commedia: teoria, generi, paesaggi della
 commedia cinematografica , Roma ,
 Di Giacomo ed.
- SANCHEZ, A.
 1982 Iniciación al cine moderno (2 vols) , Madrid ,
 Ed. Magisterio Español
- SANTILLANA, A.
 1962 El Cine. Historia y anécdota de un arte del siglo
 IX , Barna , Ed. Bruguera
- SAPORI, F.
 * 1932 L'arte e il Duca , Milán , Ed. Mondadori
- SARDI, A.
 * 1929 Cinque anni di vita dell'Istituto Nazionale
 L.U.C.E. , Roma , Grafia S.A.I.
- SAVIO, F.
 1972 Visione privata. Il film «occidentale» da Lumière
 a Godard , Roma , Ed. Bulzoni
- * 1975 Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e
 telefoni bianchi nel cinema
 italiano di regime (1930-1943) ,
 Milán, Ed. Sanzogno
- * 1979 Cinecittà anni trenta: parlano i protagonisti del
 secondo cinema italiano (1930-1943)
 (3 vols) , Roma, Ed. Bulzoni
- SERCEAU, M.
 1987 (ed) La Comédie italienne de Don Camillo à Berlusconi
 Paris , "CinemAction" , Ed. du Cerf
- SILVA, U.
 * 1975 Arte e ideologia del Fascismo , Valencia ,
 F. Torres
- SOLAROLI, L-BIZZARRI, L.
 1958 L'industria cinematografica italiana , Florencia
 Parenti ed.
- SOLDATTI, M.
 * 1935 America primo amore , Milán , Ed. Mondadori
- SORLIN, P.
 1985 Sociología del cine , México , Fondo Cultura
 Económica (Ed. Aubier, Paris 1977)

- SPINAZZOLA, V.
1974 Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia, 1945-1965, Milán, Ed. Bompiani
- STRAZZULLA, G.
1963 Cinema italiano, Lugano, Ed. Cenobio
- TADDEI, N.
1964 Trattato di teoria cinematografica, Milán, Ed. L'immagine
- TARANTINI, D.
1961 Processo allo spettacolo, Milán, Ed. Comunità
- TASSONE, A.
1979 (ed) Parla il cinema italiano (2 vols), Milán, Il Fornichiere
- TINAZZI, G.
1963 (ed) Il «nuovo» cinema italiano, Padua, Quaderni del CUC
- 1966 (ed) Il cinema italiano del fascismo all'antifascismo, Padua, Ed. Marsilio
- 1979 (ed) Il cinema italiano degli anni 50, Venezia, Ed. Marsilio
- TINAZZI, G. - ZANCAV, M. (eds)
1983 Cinema e letteratura del Neorealismo, Venezia, Ed. Marsilio
- TONEO, V.
1973 Il giudice sullo schermo. Magistratura e polizia nel cinema italiano, Roma/Bari, Ed. Laterza
- TONTI, A.
1964 Odore di cinema, Florencia, Ed. Vallecchi
- TORRI, B.
1973 Il cinema italiano: della realtà alle metafore, Palermo, Ed. Palumbo
- TOZZI, L.
* 1981 (ed) Il mito di Hollywood a l'Italia degli anni '30, Florencia, Centra Editoriale Florence Press
- TRASATTI, S.
1989 (ed) I cattolici e il neorealismo, Roma, Ente dello Spettacolo
- TURCONI, D.
1979 Catalogo dei libri italiani di cinema 1898-1960, Pavia, Admin. Provinciale
- 1980 Rivista italiana di cinema. 1930-1955, Pavia, Admin. Provinciale
- TURCONI, D. - BASSOTTO, C.
1964 I film e la sua storia, Bologna, Cappelli
- 1965 I film e le sue teorie, Venezia, Ed. Mostra del Cinema
- 1970 Il cinema nelle riviste italiane dalle origini ad oggi, Venezia, Ed. Mostra del Cinema
- TURCONI, D. - SACHI, A. (eds)
1983 Bianconero, rosso e verde: immagini del cinema italiano 1910-1980, Florencia, La Casa Usher
- UGOLETTI, U.
1952 El cine italiano 1945-1952, Roma, Unitalia Films

- VANDROMME, F.
1960 Los niños en la pantalla, Madrid, Ed. Rialp
- VANNINI, A.
1987 (ed) Vasco Pratolini e il cinema, Firenze, Ed. La Bottega del Cinema
- VARESE, C.
1963 Cinema arte e cultura, Padova, Ed. Marsilio
- VERDONE, M.
1952 Gli intellettuali e il cinema, Roma, Ed. Bianco e Nero
- 1954 Historia del Cine, Madrid, Ed. Yafaro
- 1955 (ed) La scenografia cinematografica in Italia, Roma, Ed. Bianco e Nero
- 1968 Cinema e letteratura del futurismo, Roma, Ed. Bianco e Nero
- 1977a Il cinema neorealista da Rossellini a Pasolini, Trapani, Ed. Celebes
- 1977b La cultura del film, Milano, Ed. Garzanti
- 1979 El Neorealismo, México, U.F.A.M.
- VERDONE, M-AUTERA, L. (eds)
1964 Antologia di Bianco e Nero (1937-1943), Roma, Ed. Bianco e Nero
- VERGANO, A.
1958 Cronache dagli anni perduti, Firenze, Ed. Parenti
- VIAZZI, G.
1979 Scritti di cinema 1940-1958, Milano, Ed. Longanesi
- VILLEGAS, M.
1973 Los grandes nombres del cine (2 vols), Barona, Ed. Planeta
- VINCENT, C.
1949 Storia del cinema, Milano, Ed. Garzanti (1ª ed: Bruselas 1939)
- VISCIDI, F.
1969 Cinema e libertà: il cinema nella dimensione umana, Bologna, Cappelli
- WILLIAMS, C.
1962 (ed) Realism and the Cinema, Londra, Routledge & Kegan
- WITCOMBE, R. T.
1962 The New Italian Cinema, Londra, Secker & Warburg
- YVOIRE, J. d'
1960 El cine, redentor de la realidad, Madrid, Ed. Rialp
- ZAGARRIO, V.
1972 (ed) Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografica in Italia, Venezia, Ed. Marsilio
- ZULLATO, S.
1972 I cinegiornali LUCE del 1930 al '43, Padova, Tesis
- ZUNIGA, A.
1948 Historia del Cine, Barona, Ed. Destino

I-2. MONOGRAFIAS SOBRE
CINEASTAS ITALIANOS

I. ANTONIONI

- ANTONIONI, M.
1967 La noche/ El eclipse/ Desierto rojo, Madrid, Alianza ed
(Capelli, Roma 1962)
1964 Sei film, Turin, Ed. Einaudi
1965 La aventura, Barna, Ed. Aymá
1968 El grito/ Las amigas/ La aventura, Madrid, Alianza ed.
(Capelli, Roma 1957/1962)
- ARISTARCO, G.
1961 Cinema italiana 1960 (Romanzo e antromanzo), Milán,
Il Saggiatore
1988 Su Antonioni: materiali per una analisi critica, Roma
La Zattera di Babele
- A. A. V. V.
1969 Michelangelo Antonioni, Milán, Università de Milán
1983/85 Michelangelo Antonioni: identificazione di un autore
(2 vols), Parma, Ed. Pratiche
- BALDELLI, P.
1969 Cinema dell'ambiguità (Bergman-Antonioni), Roma,
Sansonè e Savelli
- BELMANS, J.
1965 Michelangelo Antonioni ou l'état de crise, Bruselas
Ed. La Thyse
- BERNARDINI, A.
1967 Michelangelo Antonioni, Milán, Ed. "17"
1968 Michelangelo Antonioni. De "Gente del Po" a "Blow Up",
Roma, Centro dello Spettacolo
- BIARESE, C-TASSONE, A.
1985 I film di Michelangelo Antonioni, Roma, Gremese ed.
- CAMERON, I.-WOOD, R.
1968 Antonioni, Londres, Studio Vista
- CARPI, F.
1958 Antonioni, Parma, Guanda ed.
- COWIE, P.
1963 Antonioni. Bergman. Resnais, Londres, Tantivy Press
- CUCCU, L.
1973 La visione come problema: forma e svolgimento del
cinema di Antonioni, Roma,
Bulzoni
1990 Antonioni. Il discorso dello sguardo. Da "Blow Up" a
"Identificazione di una donna",
Pisa, ETS ed.
- CHATMAN, S.
1985 Antonioni or, the Surface of the World, Berkeley/Cal.
University of California Press

- CHATMAN, S.-FINK, G.
1991 (eds) L'avventura. Michelangelo Antonioni director,
Londres, Rutgers Films
- DI CARLO, C.
1964 (ed.) Michelangelo Antonioni, Roma, Ed. Bianco e Nero
1973 (ed.) Il primo Antonioni, Bologna, Ed. Capelli
1988 (ed.) Michelangelo Antonioni 1942-1965, Roma, Ente
Autonomo di Gestione per il Cinema
- DI GIANNATEO, F.-TINAZZI, G.
1961 Michelangelo Antonioni, Padua, Centro Cinematografico
Studenti Università di Padua
- ESTEVE, M.
1964 (ed.) Michelangelo Antonioni: l'homme et l'objet, Paris
Etudes Cinématographiques n° 36/37
- FERNANDEZ CUENCA, C.
1963 Michelangelo Antonioni, Madrid, Filmoteca Nacional
- GIACOMELLI, A.M.-SAITTA, I.
1972 Crisi dell'uomo e della società nei film di Visconti e
di Antonioni, Alba, Ed. Paoline
- GIAUME, J.M.
1991 Michelangelo Antonioni, Bruselas, Ed. Yellow Now
- LEPROHON, O.
1969 Michelangelo Antonioni, Paris, Ed. Seghers
- LYONS, R.J.
1976 Michelangelo Antonioni's Neorealism: A World View,
Nueva York, Arno Press
- MANCINI, M.-PERRELLA, G.
1989 Michelangelo Antonioni. Arquitecturas de la visión,
Madrid, Ed. ALEF/Filmoteca Española
- MECCHINI, P.-SALVADORI, R.
1973 Rossellini, Antonioni, Buñuel, Padua, Ed. Marsilio
- PERRY, T.-PRIETO, R.
1986 Michelangelo Antonioni: A Guide to References and
Resources, Boston, G.K.Hall ed.
- PREDAL, R.
1991 Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir, Paris
Ed. Du Cerf
- RANIERI, M.
1990 Amore vuoto. El cinema di Michelangelo Antonioni,
Chieti, Matis ed.
- RANIERI, T.
1957/58 Michelangelo Antonioni, Trieste, Centro
Universitario Cinematografico
- ROPARS W. M.C.
1970 L'acran de la memoira, Paris, Ed. du Seuil
- STRICK, PH.
1963 Antonioni, Londres, Methion Publ.
- TAILLEUR, R.-THIRARD, P.L.
1963 Antonioni, Paris, Ed. Universitaires
1960 Michelangelo Antonioni, Paris, Premier Plan n° 15
- TASSONE, A.
1990 Michelangelo Antonioni, Roma, Gremese ed.
- TAYLOR, J.R.
1964 Antonioni, Londres, Cinema Eye.Cinema Ear/Methuen
- TINAZZI, G.
1961 Antonioni: il romanzo della crisi, Lugano, Cenobio

- 1983/85 (ed) Michelangelo Antonioni, Identificazione di un
autore (2 vols) Parma, Pratiche ed
- 1985 Antonioni, Florencia, Il Castoro Cinema/ La Nuova
Italia
- VOGLINO, B.
1959 Michelangelo Antonioni, Turin, Centrofilm/Univ. Turin

BLASETTI

- APRA, A.-REDI, R.
1985 (eds) "Sole": soggetto, sceneggiatura, note per la
realizzazione, Roma, Ed. Di
Giacomo
- BLASETTI, A.
1982 Il cinema che ho vissuto (F. Prano ed.), Bari, Ed.
Dedalo
- 1982 (ed.) Scritti sul cinema (A. Apra), Venecia, Ed. Marsilio
- GORI, G.
1983 Blasetti, Florencia, Il Castoro Cinema/La Nuova
Italia
- SALIZZATO, C.-ZANGARO, V.
1985 (eds) "La corona di ferro": un modo di produzione
italiano, Roma, Ed. Di Giacomo
- VERDONE, L.
1989 Alessandro Blasetti, Roma, Gremese ed.

CAMERINI

- GRMEK GERMANI, S.
1980 Camerini, Florencia, Il Castoro Cinema/La Nuova
Italia

CASTELLANI

- CASTELLANI, R.
1956 Giulietta e Romeo, Roma, Ed. Cappelli
- 1983 Quattro soggetti, Roma, Ente dello Spettacolo
- TRASATTI, S.
1984 Castellani, Florencia, Il Castoro Cinema/ La Nuova
Italia

COMENCINI

- COMENCINI, L.
1960 "Tutti a casa", Roma, Caltanissetta
- GILI, J.
1981 Luigi Comencini, Paris, Edilig
- GOSETTI, G.
1988 Comencini, Florencia, Il Castoro Cinema/ La Nuova
Italia
- TRIONFERA, C.
1982 Luigi Comencini, Roma, ANICA

DE SANTIS

- A. A. V. V.
1982 Speciale De Santis, Venecia, Cinema e Cinema nº 9
1984 Il neorealismo nel fascismo, Bologna, Quaderni della Cineteca
- CAMERINO, V.
1982 Il cinema de Giuseppe De Santis, Lecce, Elle Ed.
- CLEOPAZZO, G.
1980 Il neorealismo di Giuseppe De Santis, Gelatina, Ed. Salentina
- COSULICH, C.
1982 (ed.) Verso il Neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta, Roma, Bulzoni ed.
- FARASSINO, A.
1978 Giuseppe De Santis, Milán, Moizzi ed.
- FURNO, M.-RENZI, R.
1984 (eds) Il neorealismo nel fascismo. Giuseppe De Santis e la critica cinematografica 1941-1943, Bologna, Ed. Tipografica Compositori
- LIZZANI, C.
1978 "Riso amaro". un film diretto da Giuseppe De Santis, Roma, Officina ed.
- MASI, S.
1981 Giuseppe De Santis, Florencia, Il Castoro Cinema/ La Nuova Italia
- PARISI, A.
1983 Il cinema di Giuseppe De Santis. Tra passione e Ideologia, Roma, Cadma ed.
- PETRI, E.
1956 (ed.) Roma ore undici, Milán/Roma, Ed. Avanti

DE SICA

- A. A. V. V.
1952 Omaggio a De Sica, Bologna, Associazione Stampa Italiana
1957 Vittorio De Sica, Madrid, Ed. Rialp (Ed. Universitaires, París 1955/1964)
1979 De Sica, París, "Anthologie du Cinéma"/Avant Scène du Cinéma
- BAZIN, A.
1953 Vittorio De Sica, Parma, Guanda ed.
- BOLZONI, F.
1985 Quando De Sica era Mister Brown, Turín, ERI
- CALDIRON, O.
1975 (ed.) Vittorio De Sica, Roma, Bianco e Nero XXXVI nº 9/12
1984 Tutti De Sica, Roma, Ernesto Carpentieri ed.
- COMUZIO, E.
1977 De Sica- Germi - Lattuada, Milán, Ed. Letture

- DARRETTA, J.
1983 Vittorio De Sica: A Guide to References and Resources
Boston, G.K.Hall ed.
- DE SICA, V.
1987 Lettere dal set, Milán, Sugarco ed.
- DE SICA, V-ZAVATTINI, C.
1956 Il tetto, Bolonia, Capelli ed.
1969 Miracle in Milan, Baltimore, Penguin
1977 Ladrones de bicicletas, México, Ed. Bra
- LEPROHON, P.
1966 Vittorio De Sica, París, Ed. Seghers (2ª: 1973)
- MERCADER, M.
1978 Mi vida con De Sica, Barcelona, Ed. Plaza y Janés
(Mondadori, Milán 1978)
- PECORI, F.
1980 Vittorio De Sica, Florencia, Il Castoro Cinema/La
Nuova Italia

FELLINI

- AFFRON, CH.
1991 8½. Federico Fellini director, Londres, Rutgers Films
- AGEL, H.
1954 Federico Fellini, Bruselas, Club du Livre du Cinéma
- AGEL, G.-DELOUCHE, D.
1956 Les Chemins de Fellini/Journal d'un bidonista, París
Ed. du Cerf
- ALPERT, H.
1988 Fellini. Una vida, Buenos Aires, J.Vergara ed.
- ANGELLINI, P.
1974 Controfellini, Milán, Ed. Ottaviano
- A. A. V. V.
1971 Fellini, Aix-en-Provence, L'Arc nº 45
1988b I set di Fellini, Bolonia, Ed. Essegi
- BETTI, L.
1980 Fellini, París, Albin Michel ed.
- BISPIRI, E.
1981 Federico Fellini: il sentimento latino della vita,
Roma, Il Vangelo ed.
- BONDANELLA, P.
1978 (ed.) Federico Fellini: Essays in Criticism, Nueva York
Oxford University Press
- BONDANELLA, P-GIERI, M.
1991 (eds) La Strada. Federico Fellini director, New
Brunswick, Rutgers Univ. Press
- BOYER, D.
1965 200 días con Fellini. La filmación de 8½, México, Ed.
Era
- BUDGEN, Suzanne
1966 Fellini, Londres, British Film Institute
- BURKE, F.
1984 Federico Fellini: "Variety Lights" to "La Dolce Vita"
Boston, Iwayne

- CIMENT, M.
1988 (ed.) Federico Fellini , Paris , Ed. Rivages
- COLOW, C.
1989 Fellini o lo fingido verdadero , Sevilla, Ed. Alfar
- COSTELLO, D.
1982 Fellini's Road , Notre Dame/Ind. , Univ. of Notre Dame
- DE MIRO, E.-GUARALDI, M.
1983 Fellini della memoria , Florencia , La Casa Usher
- DEL BUONO, O.
1965 Federico Fellini , Monza , Circolo Monzense del Cinema
- ESTEVE, M.
1963 (ed.) Federico Fellini: 84 , Paris , Etudes
Cinématographiques nº 28/29
1981 (ed.) Federico Fellini: six sources de l'imaginaire ,
Paris , Etudes Cinématographiques
nº 127/130
- FAVA, C.-VIGANO, A.
1981 I film di Federico Fellini , Roma , Gremese ed.
(2ª: 1987)
- FELLINI, F.
1957 Le notti di Cabiria , Bologna , Cappelli ed.
(2ª: Garzanti, Milán 1981)
1964 La dolce vita , Barna , Ed. Aymá
1972 El jeque blanco/Los inútiles/La Strada/Il bidone ,
Madrid , Alianza ed. (Cappelli,
Bologna 1969)
1974 Quattro film , Turin , Ed. Einaudi
1976 Fellini on Fellini , Nueva York , Dell ed.
1980 Fare un film , Turin , Ed. Einaudi
1983 Moraldo in the City/A Journey with Anita , Chicago,
Univ. of Illinois Press
1987a La mia Rimini , Bologna , Ed. Cappelli
1987b Apuntes, recuerdos y fantasías , Barna , Muchnick ed.
1988 Block-notes di un regista , Milán , Ed. Longanesi
- GRAU, J.
1985 Fellini desde Barcelona , Barna , Ambit Servicios Ed.
- GRAZZINI, G.
1985 Conversaciones con Fellini , Barna , Gedisa ed.
- GRIMBERG, D.
1966 Federico Fellini , Tel Aviv , Onamut Hakolnoa
- HARCOURT, P.
1974 Eisenstein. Renoir. Buñuel. Bergman. Fellini. Godard ,
Londres , Penguin Books
- KETCHAM, CH. B.
1976 Federico Fellini: The Search for a New Mythology ,
Nueva York , Paulist Press
- KEEL, A.-STRICH, C.
1976 Fellini por Fellini , Madrid , Ed. Fundamentos (Eyre
Methuen, Londres 1976)

- KEZICH, T.
 1978 Il dolce cinema , Milán , Ed. Bompiani
 1987 Fellini , Milán , Ed. Comunia
 1988 Fellini , Milán , Ed. Rizzoli
- MOLLIKA, V.
 1984 (ed.) Scenari: il fumetto e il cinema di Fellini ,
 Montepulciano , Ed. del Grifo
- MONTERDE, J.E.
 1987 Fellini: los rostros de la nave , Valencia, Filmoteca
 Valenciana
- MONTI, R.
 1981 Bottega Fellini , Roma , De Luca ed.
- MURRAY, E.
 1976 Fellini the Artist , Nueva York , F.Ungar Pub.
 (2a: 1985)
- PECORI, F.
 1974 Fellini , Florencia , Il Castoro Cinema/La Nuova Italia
- PRICE, B.A. -PRICE, TH.
 1978 Federico Fellini: An Annotated International
 Bibliography , Methuen/W.J. , The
 Scarecrow Press
- RENZI, R.
 1956 Federico Fellini , Bologna , Guanda ed.
 1960 Federico Fellini , Lyon , Prémier Plan/Serdoc
- RISSET, J.
 1990 Fellini, le cheik blanc , París , Ed. Adam Biro
- ROWDI, B.
 1965 Il cinema di Federico Fellini , Roma , Ed. Bianco e
 Nero
- ROSENTHAL, S.
 1976 The Cinema of Federico Fellini , Nueva York ,
 A.S. Barnes
- SALACHAS, G.
 1971 Fellini , Caracas, Ed. Monte Avila (Seghers, París 1963)
- SOLMI, A.
 1962 Storia de Federico Fellini , Milán , Ed. Rizzoli
- STRICH, CH.
 1982 (ed.) Fellini's Faces , Nueva York , Holt, Rinehart &
 Winston
- STUBBS, J.C.
 1978 Federico Fellini: A Guide to References and Ressources ,
 Boston , G.K.Hall ed.
- TAYLOR, J.R.
 1964 Federico ellini , Londres , Byre Methuen
- ZANELLI, D.
 1987 Nel mondo di Federico , Turin , Nuova Edizioni ERI

FERRERI

- ACCIALINI, F. -COLUCCELLI, L.
 1979 Marco Ferreri , Milán , Ed. Il Formichiere
- CREMONINI, G.
 1977 Marco Ferreri e le favole della morte , Imola , Circolo
 del Cinema

- GRANDE, M.
1980 Ferreri, Florencia, Il Castoro Cinema/La Nuova Italia
- MAHEO, M.
1986 Marco Ferreri, París, Edilig
- MIGLIARINI, A.
1984 Marco Ferreri. La distruzione dell'uomo storico, Pisa, E.T.S.
- MORANDINI, M.
1970 Marco Ferreri, Turin, A.I.A.C.E.
- RIAMBAU, E.
1990 (ed.) Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri, Madrid, Ed. Cátedra

GENINA

- CASTELLO, G.C.
1959 Augusto Genina, Venecia, Biennale di Venezia
- GERMANI, S.G.-MARTINELLI, V.
1987 Il cinema di Augusto Genina, Pisan di Prato, Ed. Biblioteca dell'Immagine

GERMI

- APRA, A.
1989 (ed.) Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica, Parma, Pratiche ed.
- ATTOLINI, V.
1986 Il cinema di Pietro Germi, Lecca, Elle Ed.
- COMUZIO, E.
1977 De Sica- Germi- Lattuada, Milán, Ed. Lettere
- GERMI, P.
1958 L'uomo dipaglia, Roma, Ed. Cappelli
1965 Seducida y abandonada, Barna, Ed. Aymá (Cappelli, Roma 1964)

LATTUADA

- A.A.V.V.
1980 Alberto Lattuada, Roma, Mº degli Affari Esteri
- BROHER, J.J.
1971 Alberto Lattuada, Bruselas, Ed. Cstermann
- BRUNO, B.
1968 Lattuada o la proposta ambigua, Roma, Paperbacks/Cinema
1981 Italian Directors: Alberto Lattuada, Roma, ANICA
- CAMERINI, C.
1981 Alberto Lattuada, Florencia, Il Castoro Cinema/ La Nuova Italia
- COMUZIO, E.
1977 De Sica- Germi- Lattuada, Milán, Ed. Lettere

- COSULICH, C.
1985 I film di Alberto Lattuada, Roma, Gremese ed.
- DE SANCTIS, F.M.
1961 Alberto Lattuada, Parma, Guanda ed.
- LATTUADA, A.
1941 Occhio quadrato, Milán, Ed. Corrente
- PINEDA, V.A.
1966 Homenaje a Alberto Lattuada, Madrid, Unitalia Film/
Istituto Italiano de Cultura
- TURONI, G.
1977 Alberto Lattuada, Milán, Ed. Moizzi
- ZANELATO, A.
1973 L'uomo (cattiva sorte): il cinema di Lattuada, Padua,
Liviana ed.

LIZZANI

- LIZZANI, C.
1961 L'ora di Roma, Bologna, Ed. Cappelli
- 1963 Il processo di Verona, Bologna, Ed. Cappelli

MATTIOLI

- DELLA CASA, S.
1989 Mattoli, Florencia, Il Castoro Cinema/La Nuova Italia

MATARAZZO

- A. A. V. V.
1976 Rafaele Matarazzo. Materiali (2 vols), Savona
Movie Club Torino

MONICELLI

- A. A. V. V.
1987 Mario Monicelli, Valencia, Mostra del Mediterraneo
- BORGHINI, F.
1985 Mario Monicelli, cinquant'anni di cinema, Pisa, Ed.
Master
- CALDIRON, G.
1980 Mario Monicelli, Roma, CIES/ANICA
- CODELLI, L.
1986 (ed.) L'arte della commedia, Bari, Ed. Dedalo
- DELLA CASA, S.
1986 Mario Monicelli, Florencia, Il Castoro Cinema/ La
Nuova Italia
- GILI, J.-CODELLI, L.
1985 Mario Monicelli, Grenoble, Inst. Italiano de Cultura

OLMI

- APRA, A.
1979 (ed.) Il cinema di Ermanno Olmi, Parma, Incontri
Cinematografiche di Monticelli
Terme
- A. A. V. F.
1990 Lontano da Roma. Il cinema di Ermanno Olmi, Florencia
La Casa Usher
- CALLEGARI, G.-LODATO, N.
1978 (eds) I film di Ermanno Olmi, Pavia, Admin. Provinciale
- DILLON, J.
1985 Olmi, Florencia, Il Castoro Cinema/ La Nuova Italia
- PECCHERINO, M.
1979 Il poeta con la cinepresa (E. Olmi), Génova, Ed.
Alkaert
- TABANELLI, G.
1987 Ermanno Olmi. Nascita del documentario poetico, Roma,
Bulzoni ed.
- TRASATTI, S.
1979 Ermanno Olmi: la radici dell'albero, Rapallo, Azienda
Autonoma di Soggiorno

PIETRANGELI

- CIANI, M.G.
1987 (ed.) Il cine de Antonio Pietrangeli, Venecia, Ed.
Marsilio

RISI

- BELLUMORI, C.
s.d. Dino Risi, Roma, ANICA
- VIGANO, A.
1977 Dino Risi, Milán, Ed. Moizzi

ROSI

- BOLZONI, F.
1986 I film di Francesco Rosi, Roma, Gremese ed.
- 1990 (ed.) I quaderni di Cinecittà: Rosi, Roma, Ed.
Cinecittà Estero
- BRUNI, G.
1966 Francesco Rosi al momento della verità, Alessandria,
Circolo del Cinema
- CIMENT, M.
1976 Le dossier Rosi, París, Ed. Stock (2ª: Ramsay 1987)
- FERRARA, G.
1972 Rosi, Roma, Ed. Canesi
- FERRERO, N.
1972 Francesco Rosi, Turin, A.I.A.C.E.
- GILI, J.
1976 Francesco Rosi. Cinéma et pouvoir, París, Ed. du Cerf

- ROSI, F.
1961 Salvatore Giuliano, Roma, Ed. F.M.
- ZAMBETTI, S.
1976 Rosi, Florencia, Il Castoro Cinema / La Nuova Italia

ROSSELLINI

- APRA, A.
1987a (ed.) Il mio metodo Roberto Rossellini, Venecia, Ed. Marsilio
- 1987b Rosselliniana: bibliografia internazionale, Roma, Ed. Di Giacomo
- A. A. V. V.
1973 Rossellini, Antonioni, Buñuel, Padua, Ed. Marsilio
- 1984 Roberto Rossellini. La Cinéma revelé, Paris, Ed. L'Etoile/Cahiers du Cinéma
- BALDELLI, P.
1972 Rossellini: i suoi film (1936-1972), Roma, Ed. Samonà e Sacelli
- BERGALA, A.-NARBONI, J.
1990 Roberto Rossellini, Paris, Cahiers du Cinéma/ La Cinémathèque Française
- BRUNETTE, P.
1987 Roberto Rossellini, Oxford, Oxford Univ. Press
- BRUNO, E.
1979 (ed.) Roberto Rossellini, Roma, Ed. Bulzoni
- 1980 (ed.) Roberto Rossellini, San Remo, Convegni per il Cinema
- BRUNO, E.-SCAFFA, L.
1990 (eds) Roberto Rossellini, Roma, Ente Autonomo Gestione Cinema
- DEGENER, D.
1971 Sighting Rossellini, Berkeley/Cal., Univ. Art Museum
- DI GIANMATTEO, F.
1990 Roberto Rossellini, Florencia, La Nuova Italia
- GUARNER, J. L.
1973 Roberto Rossellini, Madrid, Ed. Fundamentos (Thames & Hudson, Londres 1970)
- HOVALD, P.
1958 Roberto Rossellini, Bruselas, Club du Livre du Cinéma
- LAMET, P. M.
1970 La crónica interiorizada de Roberto Rossellini, Valladolid, Semana Cine Religioso
- LAMET, P. M.-PELAYO, A.
1970 (eds) Roberto Rossellini, un realizador a debate, Valladolid, Semana Cine Religioso
- MASI, S.
1987 I film di Roberto Rossellini, Roma, Gremese ed.
- MECHINI, P.-SALVADORI, R.
1973 Rossellini, Antonioni, Buñuel, Padua, Ed. Marsilio
- MENON, G.
1972 (ed.) Dibattito su Rossellini, Roma, Ed. Partisan
- NIDA, J.
1953 Roberto Rossellini, Parma, Guanda ed. (2ª: 1961)

- OLIVER, J.-GUARNER, J.L.
1972 Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini, Barna
Ed. Anagrama
- PINEDA, V.A.
1969 Homenaje a Roberto Rossellini, Madrid, Inst. Italiano
de Cultura
- ROMCORONI, S.
1987 Roberto Rossellini. Quasi un'autobiografia, Milán,
Ed. Mondadori
- RONDOLINO, G.
1974 Roberto Rossellini, Florencia, Il Castoro Cinema /
La Nuova Italia
- 1989 Roberto Rossellini, Turín, UTET
- ROSSELLINI, R.
1947 Paisà, Roma, Ed. Bianco e Nero
- 1961 Era notte a Roma, Bologna, Ed. Cappelli
- 1967 Roma città aperta, París, L'Avant-Scène du Cinéma
- 1972 La trilogia della guerra, Bologna, Ed. Cappelli
- 1979 Un espíritu libre no debe aprender como esclavo,
Barna, Ed. G.Gili
- 1987 Quasi un'autobiografia, Milán, Ed. Mondadori
- SERCEAU, M.
1986 Roberto Rossellini, París, Ed. di Cerf
- VERDONE, M.
1963 Roberto Rossellini, París, Ed. Seghers

SOLDATI

- CALDIROU, O.
1979 (ed.) Letterato al cinema: Mario Soldati anni '40, Roma ,
Centro Sperimentale di
Cinematografia

VERGANO

- GILI, J.
1971 Aldo Vergano, Paris, "Anthologie du Cinéma" tomo VI
L'Avant Scène du Cinéma
- VERGANO, A.
1958 Cronache degli anni perdute, Florencia, Ed. Parenti

VISCONTI

- ARISTARCO, G.
1986 Su Visconti, materiali per una analisi critica, Roma ,
La Zattera di Babele
- A. A. V. V.
1961 Luchino Visconti, Lyon, Premier Plan/ EBRDOC
- 1969 L'opera di Luchino Visconti, Fiesole, Atti Convegni
di Studi (27/29-VI-1966)
- 1976 Luchino Visconti, Barna, Filmoteca Nacional
- BALDELI, P.
1965 I film di Luchino Visconti, Taranto, Ed. Lacaita
- 1973 Luchino Visconti, Milan, G. Mazzetta ed. (2ª: 1982)
- BENCIVENNI, A.
1982 Luchino Visconti, Florencia, Il Castoro Cinema/La
Nuova Italia
- BOUVIER, M.
1989 (ed.) Luchino Visconti, Paris, Camera/Stylo
- CABOURG, J.
1979 Luchino Visconti, Paris, "Anthologie du Cinéma"
tomo X, L'Avant-Scène du Cinéma
- CALLEGARI, G.-LODATO, F.
1976 Leggere Visconti, Oavia, Amministrazione Provinciale
- CANZIANI, A.
1984 Visconti oggi, Abano-Terme, Piovan ed.
- CONSTANTINI, C.
1976 L'ultimo Visconti, Milan, Sugar Co.
- D'AMICO DE CARVALHO, C.
1978 Album Visconti, Milan, Ed. Sonzogno
- DE GIUSTI, L.
1986 I film di Luchino Visconti, Roma, Gremese ed.
- DI GIAMMATRO, F.
1976 La controversia Visconti, Roma, Bianco e Nero
nº 9/12
- ELIZONDO, S.
1963 Luchino Visconti, México, Cuadernos de Cine nº 11

- ESTEVE, M.
1963 (ed.) Luchino Visconti: L'histoire et l'esthétique, Paris, Etudes Cinématographiques
nº 26/27
- FERRARA, G.
1964 Luchino Visconti, Paris, Ed. Seghers (2ª: 1970)
- FERRERO, A.
1977 (ed.) Visconti: il cinema, Modena, Comune Modena-Comune
Reggio Emilia
- GIACOMELLI, A.M.-SMITH, I.
1972 Crisi dell'uomo e della società nei film di Visconti et
Antonioni, Alba, Ed. Paoline
- GUARNER, J.L.
1978 Conocer a Visconti y su obra, Barna, Ed. Dopesa
- GUILLAUME, Y.
1966 Visconti, Paris, Ed. Universitaires
- ISHAGHPOUR, Y.
1984 Visconti. Le sens et l'image, Paris, Le
Sphynx/Différence
- MANCINI, E.
1986 Luchino Visconti: A Guide to Reference and Resources,
Boston, G.K.Hall ed.
- MICCICHE, L.
1990 Visconti e il Neorealismo, Venecia, Ed. Marsilio
- MIRET, R.
1984 Luchino Visconti, Barna, Ed. Dirigido por...
- NOWELL-SMITH, G.
1967 Visconti, Londres, Thames & Hudson (2ª: 1973)
- PELLIZZARI, L.
1960 Luchino Visconti, Milán, CUCCHI
- RONDOLINO, G.
1981 Luchino Visconti, Turin, UTET
- SANZIO, A-THIRARD, P.L.
1984 Luchino Visconti cinéaste, Paris, Ramsay Poche
- SCHIFANO, L.
1987 Luchino Visconti: les feux de la passion, Paris,
Perrin ed.
- SERVAIO, G.
1983 Luchino Visconti, Barna, Ed. Ultramar/Planeta
(Franklin Watts, Nueva York 1983)
- STIRLING, M.
1979 A Screen of Time: A Study of Luchino Visconti, Nueva
York, Harcourt Brace Jovanovich
- TONETTI, C.
1983 Luchino Visconti, Boston, Twayne Publ.
- VILLIEN, B.
1986 Visconti, Barna, Calmann-Lévy ed.
- VISCONTI, L.
1977 La terratremma/Senso/Le Notti bianche, Bologna, Ed.
Cappelli (Orion Press, Nueva York
1970)
- 1964 El Gatopardo, Barna, Ed. Aymá (Ed. Cappelli, Bologna
1963)
- 1965 Rocco y sus hermanos, Barna, Ed. Aymá (Ed. Cappelli,
Bologna 1960)

ZAMPA

- MECCOLI, D.
1956 Luigi Zampa, Roma, Ed. Cinque Lune
- ZAMPA, L.
1980 Il primo giro di manovella: il romanzo sull'ambiente del cinema, Roma, Trevi ed.

ZAVATTINI

- A. A. V. V.
1979 Zavattini nella città del cinema, Venezia, Cinema e Cinema n° 20 VI/IX
- 1978 Il cinema secondo Zavattini, Brescia, Circolo del Cinema
- 1984 Dossier Cesare Zavattini, Perpignan, Les Cahiers de la Cinémathèque n° 40, été
- CALDIRON, O.
1990 Cesare Zavattini, Roma, Ed. Cinecittà Estero
- GAMBETTI, G.
1966 Zavattini, ago e tecnico, Roma, Ente dello Spettacolo
- MASONI, T.-VECCHI, P.
1988 (eds) Zavattini Cinema, Reggio Emilia, Ed. Analisi
- STRAZZULLA, G.
1958 Il Neorealismo di Zavattini, Lugano, Ed. Cenobio
- TINAZZI, G.
1983 Zavattini, Roma, Bianco e Nero n° 2 IV/VI
- ZAVATTINI, C.
1963 I misteri di Roma, Roma, Ed. Cappelli
- 1968 Straparole, Barna, Libres de Sinera (Ed. Bompiani Milán 1968)
- 1979a Diario Cinematografico, Milán, Ed. Bompiani
- 1979b Neorealismo ecc., Milán, Ed. Bompiani
- 1979c Basta coi soggetti!, Milán, Ed. Bompiani
- 1983 Una. cento. mille lettere, Milán, Ed. Bompiani

MONOGRAFÍAS _____ SOBRE _____ INTERPRETES Y TÉCNICOS (I-2)

- ANIDEI, S.
1985 Soggetti cinematografici, Gorizia, Comune
- BERTELLI, G. C.-DE SANTI, P. M.
1987 Omaggio a Flaiano, Pisa, Ed. Giardini
- BERNARDINI, A.
1979 Nino Manfredi, Roma, Grenese ed.

- BERNARDINI, A.-FAVA, G.
1978 Ugo Tognazzi , Roma , Gremese ed.
- BEVILACQUA, A.
1965 (ed.) I grandi comici , Milán , Ed. Rizzoli
- CALDIRON, O.
1978 Isa Miranda , Roma , Gremese ed.
1980 Totó , Roma , Gremese ed.
- CALDIRON, O.-HOCHKLOFER, . . .
1968 Suso Cecchetti d'Amico , Bari , Ed. Dedalo
- CARRANO, P.
1982 La Magnani , Milán , Ed. Rizzoli
- FAVA, G.
1979 Alberto Sordi , Roma , Gremese ed.
- FAVA, G.-HOCHKLOFER, M.
1980 Marcello Mastroianni , Roma , Gremese ed.
- FOFI, G.
1975 Totó , Roma , Ed. Savelli
- GAMBETTI, S.
1962 Vittorio Gassman , Bologna ., Ed. Cappelli
1982 Vittorio Gassman , Roma , Gremese ed.
- GOVERNI, G.
1979 Alberto Sordi- un italiano come noi , Milán , Milano
Libri ed.
- HOCHKLOFER, M.
1984 Anna Magnani , Roma , Gremese ed.
- LAMOCITA, A.
1966 Sofía Loren , Milán , Ed. Longanesi
- PERUZZO, P.-LANCIA, E.
1983 Amedeo Mazzari , Roma , Gremese ed.
- PISTAGNESI, P.
1989 (ed.) Anna Magnani , Milán , Ed. Fabbri
- PONZI, M.
1982 Gina Lollobrigida , Roma , Gremese ed.
- PORRO, M.
1979 Alberto Sordi -Profilo critico, recitazione,
filmografia completa , Milán , Il
Formichiere
- TONTI, A.
1964 Odore di cinema , Florencia , Vallecchi ed.
- TRIONFERA, C.
1990 (ed.) Age & Scarpelli in Commedia , Pésaro , Ed.
Di Giacomo